



Vasile Stanciu

**Aspecte stilistice
în Liturghia bizantină corală
a unor compozitori români
din sec. XX**

Presa Universitară Clujeană

VASILE STANCIU

*Aspecte stilistice
în Liturghia bizantină corală
a unor compozitori români
din sec. XX*

VASILE STANCIU

*Aspecte stilistice
în Liturghia bizantină corală
a unor compozitori români
din sec. XX*

Presa Univesitară Clujeană

2022

Referenți științifici:

Conf. univ. dr. Stelian Ionașcu

Lect. univ. dr. Zaharia Matei

ISBN 978-606-37-1556-3

© 2022 Autorul volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autorului, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./Fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

CUVÂNT ÎNAINTE

Cultura muzicală corală reprezintă pentru Istoria muzicii românești o îmbogățire a discursului muzical autohton și o ancorare a acestei culturi în inima unei tradiții europene ce își are rădăcinile în Renaștere. Deși tradiția muzicală a Bisericii Ortodoxe Răsăritene a inițiat, dezvoltat, conservat și promovat o cultură muzicală preponderent vocală și monodică, acest fapt nu a împiedicat pătrunderea în această Biserică a unei muzici corale polifonice, care a suportat diferite influențe stilistice de limbaj și exprimare împrumutate din școlile naționale consacrate, atât din Răsăritul Europei (în special Rusia), cât mai ales din Apusul Europei (Italia, Franța și Germania). Așa se face că putem vorbi de „stilul rusesc” în muzica bisericească corală ortodoxă, de „stilul italian” și de „stilul german”, stiluri de cântare despre care se va vorbi în capitolul I al acestei lucrări.

Cântarea corală în Biserica Ortodoxă Română a făcut obiectul unor ample cercetări, în special din a II-a jumătate a secolului XX, când s-au diversificat și studiile privitoare la cultura muzicală de tradiție bizantină, muzică ce va sta la baza polifoniei corale religioase din spațiul românesc. Primul cercetător al bizantinologiei muzicale românești a fost preotul Ioan D. Petrescu-Visarion, care a pătruns în galeria marilor bizantinologi europeni¹ grație studiilor publicate pe marginea manuscriselor muzicale vechi bizantine, descoperite la Grotta Ferrata, în Italia, și concretizate în lucrarea de referință *Études de paléographie musicale byzantine* (Editura Muzicala, București, 1967).

Bizantinologul Titus Moisescu este cel care a scris despre Ioan D. Petrescu și care *de facto* i-a și continuat cercetarea² și care a propus 5 direcții de manifestare a creației corale românești:

¹ Egon Wellesz (austriac), H.J. Tillyard (englez) și Carsten Høeg (danez) vor pune bazele colecției *Monumenta Musicae Byzantinae*, editată la Copenhaga începând cu anul 1935, cu seriile: *Facsimile*, *Transcripta*, *Subsidia* și *Lectionaria*. Între timp, s-au remarcat în studiul artei muzicale bizantine Amédée Gastoué, Lorenzo Tardo, Oliver Strunk, Jørgen Raasted, Miloš Velimirović, Christian Thodberg, Christian Hannick, ș.a. Vezi detalii la Vasile Stanciu, „Bibliografie selectivă de muzicologie bizantină”, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Theologia Orthodoxa*, Cluj-Napoca, 1-2 (1999), pp. 151-175.

² Titus MOISESCU, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Ed. Muzicală, București, 1999, pp. 9-88;

1. Prelucrarea armonică sau polifonică a melosului bizantin și de tradiție bizantină a cântării psaltice chrysantice;
2. Creația originală a compozitorilor în stil și formă psaltică;
3. Creația originală a compozitorilor, străină de stilul și modalismul psaltic;
4. Creația corală religioasă cu acompaniament instrumental, în stil sau străină de stilul psaltic;
5. Împrumuturi și prelucrări corale ale unor creații din literatura muzicală occidentală, aparținând altor culte³.

Acestor cinci direcții de manifestare a creației corale românești le-aș adăuga încă una, legată de instrumentul prin care întreaga creație corală capătă o formă concretă de manifestare interpretativă, iar acest instrument este CORUL.

Toate ideile muzicologului Titus Moisesescu pot constitui nu doar direcții de manifestare a creației corale, ci și direcții de cercetare a creației corale. Tradiția românească a cântării liturgice a folosit de regulă trei limbi muzicale, după expresia părintelui Stelian Ionașcu⁴:

- a) Cântarea în comun sau participarea tuturor sau a majorității credincioșilor la executarea ei;
- b) Cântarea solistică, în care rolul principal îl deține protopsaltul, ajutat de al doilea psalt sau de un grup de psalți, ce îl pot acompania cu ison;
- c) Cântarea corală pentru una, două trei voci egale, cor mixt sau cor bărbătesc⁵.

Atât vechea monodie bizantină, cât și creația originală psaltică în stil tradițional s-au manifestat în maniere diferite, dar nu s-a făcut rabat de la canonul tipiconal și imnografic în care acest discurs muzical trebuia încadrat. Titus Moisesescu a redactat un veritabil eseu pe această temă:

„Există câteva elemente tehnice de compoziție care concură la realizarea acestor maniere. În primul rând se situează formulele melo-dico-ritmice specifice cântării psaltice. Fiecare glas își are formulele lui specifice, care introduse în cântare contribuie la crearea unui

³ T. MOISESCU, *Muzica bizantină în Evul Mediu Românesc. Schița unei eventuale istorii a acestei străvechi arte*, Ed. Academiei Române, București, 1995, p. 72.

⁴ Părintele Stelian Ionașcu (n. 1968) este licențiat al Facultății de Teologie „Justinian Patriarhul” și al Academiei de Muzică din București. Actualmente este profesor de muzică bisericească la Facultatea de Teologie din București și dirijorul Coralei Patriarhale „Nicolae Lungu”. Și-a luat doctoratul cu lucrarea *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2005, 424 p.

⁵ Stelian IONAȘCU, *Paul Constantinescu...*, p. 13.

astfel de melos [...]; reunind toate formulele specifice ale fiecărui glas, se va putea obține tipul melodic și modal al fiecăruia din cele opt glasuri. În afară de aceasta, compozitorul trebuie să adapteze cântarea unui traseu melodic lin, în mers treptat, fără salturi de intervale mari, repetate cu insistență, dar și unei structuri metro-ritmice corespunzătoare stilului religios, în care traviul polifonic trebuie să creeze o anumită stabilitate în dezvoltarea sa, astfel încât atmosfera de religiozitate, de pioșenie, să corespundă momentului liturgic. Este absolut necesară stabilirea unei concordanțe între momentul desfășurării Liturghiei cu ruga preotului în altar și cu cântarea corală a acelui moment. În funcție de acest moment al Liturghiei, discursul muzical trebuie să se desfășoare într-o dinamică corespunzătoare, într-un tempo adecvat, respectându-se un anumit simț al proporțiilor, cu o structură arhitectonică precis conturată, în cadrul căreia începutul, dezvoltarea, punctul culminant și sfârșitul discursului muzical să poată fi receptate cu religiozitate de ascultători, care asistă la Liturghie spre a se ruga, spre a-și transpune starea sufletească într-o zonă de spiritualitate compatibilă rugăciunii, împăcării”⁶.

Importanța și actualitatea temei trebuie puse în directă concordanță cu momentul istoric al reînființării Eparhiei Vadului, Feleacului și Clujului, acum 101 ani de către episcopul Nicolae Ivan. Eparhia nou înființată avea nevoie imperioasă de instituții culturale. Alături de Academia Teologică, de ziarul *Renașterea*, de palatul episcopal, Nicolae Ivan va pune bazele Corului Episcopiei, care în anul 2022, luna martie, a împlinit 100 de ani de existență și activitate neîntreruptă.

Cei ce s-au implicat direct în conducerea artistică a corului au fost dirijori și muzicieni de profesie, cu o activitate remarcabilă, cărora le și dedic în mare parte această osteneală academică. Amintim doar câteva nume: Gheorghe Dima – președinte de onoare, Prof. Dr. Vasile Petrașcu – dirijor și corist, Prof. Sava Columba – dirijor al Operei Române din Cluj, Preot Prof. Dr. Augustin Bena – rector și profesor al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” ș.a.

Un alt argument s-ar lega de calitatea și performanța interpretativă ale acestui ansamblu, precum și de repertoriul bogat și variat pe care îl are în patrimoniu, dar și de componența lui. În decursul timpului, așa după cum se va vedea, majoritatea membrilor Corului Catedralei Mitropolitane din Cluj-Napoca au avut și au o pregătire muzicală superioară, Opera Română și Filarmonica „Transilvania” fiind pepiniera de recrutare a artiștilor.

⁶ T. MOISESCU, *Muzica bizantină în Evul Mediu Românesc*, p. 73.

Corul Catedralei Mitropolitane din Cluj-Napoca nu va face obiectul acestei lucrări, ci doar tangențial, în măsura în care din repertoriul său permanent nu lipsesc lucrări ale compozitorilor români din secolul XX, compozitori ce pot fi încadrați în cele două stiluri de compoziție consacrate deja în literatura de specialitate: stilul tradiționalist, al cântării de strună – sau autohton – și stilul compoziției libere, independent de discursul melodic al glasurilor bisericești bizantine, tributar școlilor de compoziție europene, germană și italiană, dar și celei rusești.

Iată, aşadar, atâtea motive obiective care m-au îndreptăţit să mă aplec cu stăruinţă asupra acestei teme atât de istoriografie corală, dar şi de analiză muzicală.

CAPITOLUL I.

INTRODUCERE ÎN ISTORIOGRAFIA CULTURII MUZICALE CORALE DIN BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ

I.1. PROLEGOMENA

Orice abordare istoriografică a unei realități culturale dintr-un spațiu geografic bine delimitat suportă câteva inserții analitice cu valoare de *preliminari*.

Tratând tema unei schițe istorice a muzicii corale bisericești ortodoxe, se impune o trecere în revistă a stadiului cercetării în acest domeniu și pe această temă.

Cultura muzicală corală la români a făcut obiectul cercetării temeinice odată cu alcătuirea și redactarea cunoscutului *Memoriu pentru cântările bisericești în România* de către episcopul **Melchisedec Ștefănescu**⁷ în anul 1882, în care eruditul episcop cărturar⁸ problematizează câteva subiecte de real interes pentru muzica bisericească de atunci, între care amintim:

- Muzica în trecutul Bisericii Ortodoxe;
- Muzica în Principatele Române de-a lungul timpului;
- Muzica bisericească în Transilvania și Banat;
- Stiluri de cântare bisericească;
- Figuri de psalți vestiți la români și în străinătate;
- Muzica bisericească în școlile românești;
- Rolul lui Anton Pann în dezvoltarea muzicii bisericești la români;
- Situația psaltților și cântăreților bisericești în România anului 1881;
- Necesitatea uniformizării muzicii psaltice;

⁷ † Melchisedec ȘTEFĂNESCU, „Memoriu pentru cântările bisericești în România”, *Biserica Ortodoxă Română*, VI (1882), 1, pp. 11-48.

⁸ Muzicologul Viorel Cosma îl portretizează așa: „Personalitate plurivalentă, cărturar de larg orizont științific, bisericesc și artistic, Melchisedec Ștefănescu a lăsat lucrări în domeniul filosofiei, religiei, economiei, agriculturii, învățământului, științelor naturale, matematicii, istoriei, etnografiei, geografiei și muzicii, impunându-se ca un ierarh de mare cultură și de profund patriotism”. A se vedea Viorel COSMA, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. VI, Ed. Muzicală, București, 2003, p. 58.

- Rolul corurilor bisericești;
- Necesitatea tipăririi cărților de muzică;
- Transcrierea muzicii bisericești în notație liniară.

Este suficientă doar o simplă privire asupra conținutului acestui „memoriu” pentru a ne convinge de seriozitatea, oportunitatea și disponibilitatea forului de conducere cel mai înalt al Bisericii Ortodoxe Române de a analiza și, eventual, a rezolva toate lipsurile cu care muzica bisericească, inclusiv cea corală, se confrunta la sfârșitul secolului al XIX-lea. Acest document reprezintă nu doar punctul de plecare al cercetării culturii muzicale bisericești românești, ci și o radiografie a realităților concrete cu care Biserica se confrunta pe această zonă de manifestare.

În domeniul muzicii bisericești, episcopul Melchisedec atrăgea atenția cu maximă responsabilitate asupra necesității unei reforme, care să vizeze uniformizarea și introducerea cântării corale, precum și posibilitatea transcrierii cântărilor din notația psaltică în cea liniară, anticipând cu mai bine de 50 de ani hotărârea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române de uniformizare a muzicii bisericești⁹.

Redăm câteva pasaje din Memoriul lui Melchisedec:

„Turcirea cântărilor bisericești creștine ortodoxe în veacul trecut (sec. XVIII, n.n.) a mers așa de departe, încât în biserică se auzeau aceleași manele și taxîmuri ale cântecului turcesc, cu care răsună Bosforul la plimbările și desfătărilor turcilor cu caiacele [...]. Semio-

⁹ Uniformizarea cântărilor bisericești a reprezentat o prioritate a Bisericii Ortodoxe Române odată cu venirea la cârma acesteia a patriarhului Justinian Marina, în anul 1948. În perspectiva realizării acestei priorități, s-a alcătuit mai întâi *Gramatica muzicii psaltice*, cu un studiu comparativ cu notația liniară și în care „s-au fixat regulile gramaticale muzicale legate de interpretarea și transcrierea notației psaltice pe notație liniară”; (*apud Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze după melodiile tradiționale bisericești cu notație psaltică și liniară*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951, lucrare alcătuită de Prof. Nicolae Lungu, artizanul acestei reforme muzicale și Diac. Anton Uncu. Ca o consecință a hotărârii Sf. Sinod privind uniformizarea cântărilor bisericești, s-au tipărit o serie de cărți de muzică bisericească: *Vecernierul uniformizat*, *Utrenierul uniformizat*, *Cântările Penticostarului* ș.a. Părintele Nicu Moldoveanu, urmașul la catedră al muzicianului Nicolae Lungu, a continuat munca de îmbogățire a repertoriului uniformizat și a reeditat toate volumele amintite, la care s-au adăugat *Cântările Triodului și Idiomelarul*. În „Notă asupra ediției” la *Vecernierul uniformizat* [Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2002], autorul a ținut să precizeze: „toate cântările cuprinse în *Vecernier* (ca dealtfel în toate volumele amintite, n.n.) pot fi urmărite până la cele din Anastasimatarul lui Macarie Ieromonahul, tipărit pentru prima oară în limba română la Viena, în anul 1823[...]. Îi asigurăm pe toți scepticii (dacă mai sunt) că prin unificare și uniformizare nu s-au stricat cântările psaltice existente, ci au căpătat o haină nouă, în care acestea se transmit din generație în generație și vor dăinui, ele fiind accesibile și construite după toate regulile muzicale”.

grafia veche era foarte imperfectă și nu prea preciza cu exactitate tonurile muzicale, ci făcea numai niște indicii mai mult sau mai puțin generale, iar executarea lor depindea de precizarea și talentul psaltului [...]. Să se introducă unitatea cântării psaltice în toate bisericile din România [...]. Remarcând faptul că profesioniștii muzicii laice nu cunosc semnele muzicale psaltice, propunem transpunerea lor de pe notație psaltică pe notație liniară [...]. Pe lângă fiecare Mitropolie să se înființeze o școală de cântăreți bisericești [...]. Să se alcătuiască o colecție de piese corale, fără turnări străine de muzica bisericească și fără prelungirea prisoselnică [...]"¹⁰.

Din păcate, ierarhul nu și-a putut vedea cu ochii aceste deziderate împlinite, pentru că va muri în anul 1892

„și fiindcă a avut mulți dușmani, unii neputând tolera ca un episcop ortodox să tipărească cu litere latine o carte de rugăciuni, cum era *Oratoriul*, însă Gavriil Muzicescu a dat la iveală 11 volume de cântări în notație liniară, schimbând radical fața muzicii bisericești la începutul secolului XX. Aceasta a fost victoria morală a episcopului Melchisedec în domeniul muzicii bisericești, fapt care i-a înscris definitiv numele în istoria muzicii românești”¹¹.

Al doilea moment psihologic care a contribuit la demararea cercetărilor și în domeniul muzicii bisericești l-a constituit apariția articolului lui **Gheorghe Dima**: „Ce să facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru?”¹²

Având în vedere importanța acestui articol și impactul pe care el l-a generat în istoria muzicii românești, îl vom reproduce integral și vom extrage apoi ideile relevante pentru destinul culturii muzicale la românii transilvăneni.

Ce să facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru?

De vreo câțiva ani încoace aduc ziarele noastre din Transilvania mulțimi de avizuri și dări de seamă de producțiuni muzicale de prin unele orașe, dar mai cu seamă din sate locuite de români, încât revista “România muzicală”

¹⁰ V. COSMA, *Muzicieni...*, vol. VI, pp. 58-59.

¹¹ V. Cosma, *Muzicieni...*, vol. VI, pp. 58-59.

¹² A fost publicat întâia dată în *Anuarul Seminarului român arhiepiscopesc*, Sibiu, 1897-1898, și *Telegraful Român*, 29 apr. 1898. Articolul va fi republicat de A.P. BĂNUȚ, Gheorghe Dima. *Contribuții la cunoașterea vieții și operei sale*, Supliment al rev. *Muzica*, 9-12 (1955);

din București, ținînd cont de această nouă aparițiune, a deschis în coloanele sale de o rubrică separată sub titlul "Mersul muzicii dincolo de Carpați".

Faptul în sine este îmbucurător, pentru că ne dovedește că în sînul poporului nostru a început să se deștepte și interesul pentru muzică.

Este bine deci să urmărim cu luare-aminte această pornire purcească din bune și frumoase intențiuni, pentru ca rîvna și muzica în direcțiunea aceasta să nu fie deșerte, ci mai vîrtos, ca ele să aducă roade bune.

A mai discuta despre însemnătatea muzicii ca mijloc cultivător și educativ este de prisos. Însemnătatea aceasta a fost recunoscută în toate timpurile mai mult sau mai puțin, a măsurat gradul de cultură al diferitelor popoare.

Și chiar această mare influență ce o are muzica asupra internului omului ne impune să ne interesăm de tot pasul, care stă în legătură cu cultivarea și lățirea muzicii în păturile mai largi ale poporului nostru, pentru că bunele intențiuni, rîvna și munca duc numai atuncea la scop, cînd ele sînt sprijinite și de pricepere.

Interesul acesta pentru muzică, care de vreo cîțiva ani se manifestă la noi, stă în strînsă legătură cu dezvoltarea noastră culturală.

Progresul pe care l-am făcut noi de puține decenii încoace este mare.

Pe toate terenele, atît economice, cît și culturale, se simte o mișcare febrilă, și cu oareșicare satisfacție putem constata că din neamul nostru s-au ridicat oameni al căror renume a trecut peste granițele țărilor locuite de romîni.

Mai rău în privința aceasta stăm pe terenul artelor. Artele nu sînt neapărat de lipsă pentru existența unui individ sau a unui popor, ele sînt numai aceia ce înfrumusețează viața și o face plăcută și izvoresc din fîntîna înaltei culturi.

Este deci ușor de înțeles pentru ce am rămas noi așa de îndărăpt pe acest teren: nouă ne-au lipsit, din cauza vitregității timpurilor, condițiunile de a ne putea avînta la acea treaptă înaltă de cultură.

Dar iată, în fine, se simte și la noi o mișcare pe terenul muzical și involuntar ni se impune întrebarea: Cultivă-se la noi muzica în grad așa de mare, încît acuma chiar și la sate se dau producții muzicale?

Răspuns: Nu! Valurile timpului încă nu s-au liniștit și nu s-au limpezit de așa, ca muzicii să i se dea atențiunea cuvenită.

Ce e drept, în România se susțin, încă de pe vremea lui Cuza-Vodă, din partea statului două școli speciale de muzică, și anume conservatoarele din București și Iași. Ce au produs însă aceste școli nu stă nicidecum în proporție cu jertfele ce le-a adus și le aduce statul pentru susținerea lor.

Vina o poartă însă tot statul, pentru că cei chemați să se intereseze, să conducă și să supravegheze lucrurile și în privința aceasta atît sînt de cuprinși de treburile politice, și cu deosebire de cele de partid, încât nu le mai rămîne timp să se ocupe și de progresul ce ar trebui și ar putea să-l facă țara și pe terenul muzical.

Luînd deci în considerare, pe de o parte, lipsa de un adevărat interes pentru cauză din partea cercurilor hotărîtoare, pe de altă parte, spiritul cel peste măsură egoistic care domnește în România, să nu ne mirăm dacă chiar în focarele cele mai însemnate ale românismului nu s-au creat mai nimic de soiul acesta, ce nu este împreunat cu cîștig material.

Numai astfel se poate explica și faptul că, cu ocazia festivităților date cu prilejul căsătoriei prințului moștenitor, reprezentîndu-se în teatrul național din București "Visul unei nopți de vară" (Sommernachts-Traum) de Shakespeare cu muzica de Mendelssohn, corurile au fost executate de reuniunea de cîntări germană din București.

Astfel stăm cu muzica în România, unde s-ar putea face mult, dacă ea ar fi considerată de aceia ce în adevăr și este, adecă de un puternic mijloc de cultură, de educațiune și de un însemnat stimul al simțului național și patriotic.

Și cum stăm noi cei din Ungaria?

Tot ce avem noi este puținul ce ni-l oferă biserica, sub al cărei scut ne-am putut ocroti pînă acuma.

Și cu toate acestea, cu drept putem zice, că pentru propagarea și lățirea muzicii în popor ne-am interesat mai mult ca cei din România.

Dacă n-am dispus de bani, ca să susținem școli de muzică, am avut barem vreo cîțiva oameni cu inimă pentru progres, care necruțînd din puținul lor jertfe și osteneală au înființat reuniuni, cu scop de a cultiva muzica și de a o lăți în popor.

Este drept și trebuie să recunoaștem că în privința aceasta am fost favorizați de contactul direct ce-l avem, și mai cu seamă l-am avut, cu elementul german.

Este de notat că la înființarea acestor reuniuni inițiativa n-au luat-o muzicieni de specialitate, pentru că de aceștia nu aveam pe atunci, ci bărbați care se ocupau cu muzica numai din plăcere, încredințînd apoi conducerea muzicală unor puteri angajate spre scopul acesta.

Și nu este mijloc mai bun de a propaga și de a lăți muzica în popor decît reuniunile corale.

Cea dintîi reuniune de soiul acesta s-a înființat la noi în Transilvania la anul 1868 în Brașov, și zece ani mai tîrziu reuniunea din Sibiu. Prin anii 80

a urmat Orăștia și mai târziu și alte orașe și orașele, așa că astăzi sînt astfel de reuniuni în Sebeș, Reghin, Blaj, Năsăud, Deva, Hațeg etc, iar în timpul cel mai nou observăm pornirea de a se înființa coruri vocale și prin satele noastre, și aceasta e cauza ce-mi dă șansă la scrierea acestor rînduri.

Se naște adecă întrebarea: Cine să conducă aceste coruri?

Răspuns la întrebarea aceasta vom avea, dacă vom vedea cine sînt conducătorii reuniunilor corale de prin orașe și orașele.

Muzicieni de specialitate avem noi – durere – foarte puțini, așa că degetele unei mîni mai că sînt prea multe ca să-i putem număra. Astfel, vedem că în Brașov, de cînd a răposat mult regretatul profesor de muzică Nicolae Popovici, reuniunea este dirijată de un diletant; în Făgăraș și Reghin de cîte un muzician neromîn.

Nu știu cum stă lucrul prin alte locuri, știu însă pozitiv că în Orăștie, Deva, Sebeș și poate și în alte locuri dirigenții sînt învățători, cari și-au făcut studiile la seminarul nostru.

Starea aceasta a lucrurilor ne dovedește că conducătorii naturali ai viitoarelor coruri sîtești nu pot fi decît numai învățători.

Am zis că cel mai bun mijloc de a propaga și lăți muzica în popor sînt reuniunile și vedem curentul care se manifestă în direcția asta, trebuie deci să ne interesăm de educația conducătorilor acelora, adecă a viitorilor învățători.

Este adevărat că în privința aceasta s-a făcut o îmbunătățire, introducîndu-se de un timp încoace, pe lîngă cîntările bisericești, muzica vocală și instrumentală ca obiect de studiu în seminariile noastre. Prin aceasta s-a pus baza la o nouă fază de educațiune a învățătorilor noștri. Pentru ca însă rezultatul să fie satisfăcător, trebuie să ne îngrijim ca condițiunile cari să recer pentru cultivarea acestui obiect de studiu să fie, în marginile îngustelor noastre împrejurări, pe cît se poate de favorabile.

Înainte de a intra însă în meritul acestei cauze, să ne interesăm puțin de calitățile muzicale ale poporului nostru.

Romînul este iubitor de muzică și cu deosebire de cîntare. De este el la lucru, de este vesel sau trist, el tot cîntă. Cîntarea lui însă e o plîngere neîntreruptă.

Jalea aceasta nespūsă în muzica noastră provine din multele și grelele suferințe ce a avut să le îndure poporul nostru în decurs de multe veacuri și care l-au făcut să-și uite să cînte și de voie bună.

Și precum cel vecinic plecat își uită să stea drept, așa și Romînul și-a uitat să cînte cîntece vioaie, și chiar cuvintele de veselie și de vitejie le îmbracă în haina melodică a tristeții.

N-a avut Românul cui să-i spuie necazurile sale, nime nu l-a ascultat fără numai codrii și câmpiile, iar acestea înțeleg mai bine cântarea decît vorba goală.

Dar, precum se știe, rar vine un necaz singur! Așa Românul chiar și în cântare a avut să sufere o daună mare, o daună care l-a făcut ca cântările lui, și așa de natură jalnică, să le cînte cu o monotonie, care poate ajunge pînă la indiferentism. Influența aceasta nefastă asupra modului de cântare a Românului a exercitat-o biserica de rit grecesc.

În toate timpurile și la toate popoarele cultul religios a fost împreunat cu muzică. În vechime, cu deosebire Egiptenii și Grecii au excelat în cultivarea muzicii, dar cel mai mare avînt și-a luat muzica de la Creștinătate încoace. Muzica modernă se poate numi muzica creștinătății, căci biserica creștină a fost leagănul și cultivatorul ei.

În biserica răsăriteană foarte de timpuriu a început stagnarea și apoi neglijarea cultivării muzicii.

Iată ce zice în privința aceasta Dr. Hugo Riemann, un însemnat bărbat pe terenul muzical-literar, în lexiconul său la titlul *Byzantinische Musik*: "Sistemul artificios complicat (*verkunstelt*) *chromatic* și *enharmonic* al muzicii grecești reînvie în formă simplificată în cântările bisericești grecești. Merite pentru cântarea bisericească grecească și-au cîștigat Vasilie († 379) și Atanasie (veacul 4). O dezvoltare a muzicii Bizantine n-a urmat".

Cîntarea bisericești noastre românești de asemenea este de origine byzantină. Ce deosebire trebuie să fie însă între cântările lui Vasilie și ale lui Atanasie și între cântările noastre, dacă ne cugetăm ce mare influență a avut muzica mahomedană asupra muzicii bizantine și dacă nu pierdem din vedere că cântările bisericești s-au transmis la noi, așa zicînd, numai prin tradițiune.

Dar nu aceasta este ce ne doare!

Cîntările bisericești, cari le-am moștenit de la moși și de la strămoși, sînt ale noastre și avem în ele o mulțime de motive frumoase și originale și noi trebuie să le conservăm.

Sub conservare nu se înțelege însă a păstra tot ce este bun și ce este rău, clăie peste grămadă, ci tocmai precum se purcede la conservarea fructelor, unde se delătură tot ce este putred, așa trebuie să procedăm și noi la conservarea cântărilor noastre bisericești.

Biserica de rit grecesc, în cauza cultivării muzicii sale, a dormit și doar-me un somn adînc. Chiar numai în puternica Rusie se simte de un timp încoace un curent îmbucurător de renaștere.

Între toate popoarele cari aparțin bisericii grecești – afară de Ruși – Românii sînt cei mai înaintați în cultură. E timpul deci ca și noi să ne deșteptăm

o dată, să apreciem însemnătatea lucrului și să ne cugetăm la cultivarea muzicii noastre bisericești, pentru că astfel biserica noastră să se ridice la acea treaptă înaltă, care ea trebuie să o ocupe, ca să ne scutească în împrejurările grele în care trăim, de toate atacurile străine și de ispitele timpului modern.

Arhieriei noștri, împreună cu consistoarele, sînt chemați și datori să se cugete o dată la începerea acestei lucrări și la creșterea de puteri, care să corespundă acestei însemnate și grele chemări.

Este natural că prin neglijarea muzicii noastre bisericești s-au strecurat tot felul de influențe stricătioase, prin care modul de cîntare a suferit și decăzut, și aceste, și nu cîntările în sine, este răul care bîntue biserica noastră.

Iată ce scrie revista "Romînia muzicală" din București în No.1 din 1 Martie 1890, într-un articol intitulat "Dezvoltarea muzicii" (la noi) și semnat cu P, referitor la muzica noastră bisericească și modul ei de executare:

"... Muzica bisericească nu e o creațiune a geniului românesc, ea e comună tuturor națiunilor de religia greco-răsăriteană, prin urmare a Grecilor, Sîrbilor, Rușilor etc..".

"Această muzică în starea în care se află și persistă a se menține, atît prin valoarea ei muzicală, cît și prin modul defectuos de interpretare și executare, nu mai corespunde nici scopului pentru care este menită, nici cerințelor secolului în care ne găsim. Vor fi fost desigur vremuri, în care această muzică era ascultată cu mare evlavie de drept credincioși, astăzi însă ea e o sarcină insuportabilă, atît pentru urechile publicului care o ascultă, cît și pentru urechile acelor persoane care sunt ținute a se îndeletnici cu ea, a o cultiva și a o executa. O singura îmbunătățire s-a adus muzicii bisericești și aceasta constă în introducerea muzicii corale în biserica noastră. Din nenorocire însă această muzică corală, deși datează de mai mulți ani în țara noastră, n-a reușit să fie introdusă decît într-un număr absolut limitat de biserici, și chiar și acolo unde s-a introdus, ea nu înlocuiește pe deplin muzica veche".

„Muzica veche bisericească nu numai că nu contribuie cu nimica la dezvoltarea gustului estetic, ci din contra produce dezgust și dispreț pentru arta muzicală și zădărnicește avîntul muzical al poporului nostru. Fiecare știe cît de greu este sa-ți oprești rîsul, cînd te vezi în fața unui dascăl de strănă, care se strîmbă în toate sensurile pentru a-ți cînta pe nas și cu voce ondulată vreun irmos, cu cadență, fără nici un înțeles și fără nici o legătură strînsă între ele".

„E de mirat cum își va mai putea închipui cineva că ideile, pe care le găsim în scrierile noastre bisericești, și care în mare parte sunt atît de frumoase, pot să fie însoțite de o muzică atît de defectuoasă..."

Chiar dacă admitem că articolul este scris într-un ton cam aspru, totuși trebuie să concedem că el conține adevărul. Și dacă pe la noi nu se cînta în tonul nasal, apoi se cînta în alt ton, din gît – care este tot atît de supărăcios ca și cel nasal. Apoi de ar fi numai așa, dar ce zicem la celelalte multe scăderi: ruperea cuvintelor, tragerea vocii de la un ton la altul, prin ceea ce se produce tînguirea continuă, accentuarea contrară a cuvintelor, exprimarea rea a vocalelor și a consoanelor, și mai știe Dumnezeu cîte altele?

Și cine poartă vina la acestea toate?

Toți și nimeni! Pentru că așa s-a cîntat veacuri de-a rîndul și așa se cîntă și astăzi.

Este timpul suprem ca în privința aceasta să se facă ceva pentru curmarea acestor scăderi, care influențează atît de rău asupra însușirii muzicale a poporului nostru!

Căci unde este dat poporului să audă cîntare afară de biserică? Abia avem vreo cîteva reuniuni, a căror activitate, din cauza multelor neajunsuri sociale ce ne bîntue, încă este mărginită.

Unicul loc în care poporul nostru poate să învețe să cînte este biserica, iar modul cum se cîntă în biserica noastră, întrucît privește partea tehnică, l-am arătat.

Să mai vorbesc și despre modul de interpretare și expresiune?

Nu am lipsă de multe cuvinte pentru ca să caracterizez și aceasta: „Osa-na întru cei de sus” sau „Christos a Înviat” se cîntă acurat cu aceiași expresiune ca și „Plîng și mă tînguesc” sau „În veci pomenirea lui”. De aici urmează că Românul este foarte greoiu la cîntare și ca nu se poate emancipa de a nu se tîngui, afîndu-se chiar și în cea mai veselă situațiune.

N-avem decît să ne înfățișăm o petrecere romînească! Cînd dispoziția este cea mai minunată și voia bună la culme, se aud cîntări triste și tînguitoare, care stau în cea mai mare contrazicere cu întreaga situație. Și chiar de se avîntă la o cîntare vioaie, apoi ritmul este molatic și, cu cît cîntarea ține mai lung, devine mai greoiu, pînă ce, în fine, se sfîrșește cu fermata uriașă.

Așa este Românul obișnuit să cînte, și la aceasta l-a adus după cum am zis și cîntarea bisericească.

Spre ilustrarea afirmațiunei acesteia aș putea povesti episoade interesante și foarte caracteristice din viața noastră muzicală, din care ar reeși evident adevărul; că chiar oameni cu pregătiri muzicale, cari s-au ocupat însă mult cu cîntarea bisericească, fără ca să-și dea seama despre adevărata însemnatate a cîntării, ci primind de bun și adoptînd și cultivînd modul moștenit de cîntare bisericească, absolut nu se pot emancipa de el și tot ce cîntă, fie vesel, fie eroic, cîntă pe calapodul și cu tonul cîntărilor bisericești.

Iată influența cea rea a acestei cîntări asupra unor oameni, care s-au ocupat cu muzica mai mult ca cum se pot ocupa viitorii noștri învățători.

Și vorbind despre învățători să vedem cine sînt cei ce se dedică acestei carieri?

Sînt copii din popor! Acasă în sate aud mai cu seama rău cîntîndu-se. Dacă ajung în școlile medii, în orașe, trăesc în condițiuni în cari nu le este posibil să audă și să cultive muzică cum se cuvine. Partea cea mai mare din ei cercetează mai cu seamă școli străine și de regulă nu mai iau parte la orele de cînt, nu știu a aprecia însemnătatea și folosul cîntării, iar din partea acestor școli nu se face presiune asupra copiilor de Romîni, precum se face asupra elevilor de naționalitatea respectivelor școli. Pe da altă parte, prin școlile medii cei cu auz muzical mai rău se dispensează de la cînt – zău – auzul muzical al copiilor noștri din popor nu este cel mai bun. Această însușire nu obvine însă din cauza unor greșeli organice, ci, mai vîrtos, trebuie să constatăm că auzul lor muzical este sistematic stricat. Dacă un copil aude tot numai rău cîntînd, este urmare firească ca și el să cînte rău, și – durere – la noi se cînta mult rău.

De aceia, dintre mulțimea tinerilor care intră apoi în seminare, numai o mică parte corespunde în privința auzului muzical.

Și cu toate acestea, după un restimp de 3 ani de studiu, pe lîngă toate necazurile provenite din cauza materialului brut al elevilor, se poate constata un progres relativ destul de mare, care mă îndreptățește să afirm că Românul de fire e muzical.

Rezultatul ar fi însă neasemănat de mare dacă s-ar părăsi șablona cea veche de instrucțiune a cîntărilor bisericești, care astăzi este o piedică în dezvoltarea muzicală a poporului nostru și în special a viitorilor noștri învățători, și s-ar adopta și în ramul acesta o instrucțiune bazată pe principii pedagogice, cu atît mai mult cu cît cîntarea și muzica în seminarii nu este de a se privi, ca în școlile elementare și medii, ca o simplă distracție sau dexteritate, după cum – durere – mulți o consideră, ci ele sînt discipline care trebuiesc predate cu totul din alt punct de vedere, despre care aici a mă extinde ar duce prea departe. Cîntarea pentru elevii școalelor populare are scopul de distracție, recreare și nobilitare, pentru elevii seminariali însă are să fie un studiu serios, care, predate cum se cuvine, nu este numai o deprindere tehnică, ci pretinde o considerabilă încordare spirituală.

Neajunsurile instrucțiunii cîntărilor bisericești, în modul uzitat pînă acum, aduce cu sine că cei care-și dau silința a se acomoda principiilor muzicale în cîntare neglijă cîntările bisericești, iar ceilalți – partea cea mai mare – care se dedau să cînte după șablonu vechiu, fără de a mai rezona mult, sînt

afară de seamă greoi și neajutorați și un balast pentru progresul celorlalți. Este neapărat de lipsă să ținem cont de curentul care l-am constatat deja la început, care nu numai că nu-l putem zădărnici, ci datori sîntem chiar a-l sprijini. Însă pentru ca rezultatul rîvnei și al muncii să fie satisfăcător, trebuie să oblim calea care să ducă la scop, căci toate năzuințele de a înființa coruri vocale pe sate nu va avea succes mulțumitor dacă nu vom îngriji, ca în prima linie, viitorii învățători să aibă idei clare despre cîntare și să se deprindă la un mod de cîntare bazat pe principii sănătoase.

În zadar vor ști chiar și un instrument, pentru aceia cîntarea tot nu o vor ști preda. Poate fi cineva un bun instrumentalist și un rău cîntăreț și viceversa.

Să nu cugete cineva că se intenționează ca noi în seminarii să creștem artiști: în pericolul acesta nu vom ajunge.

Scopul este ca, precum în celelalte obiecte de învățămînt, așa și în muzică, respectiv cîntare, învățătorii noștri să aibă idei exacte și deprinderi nedefectuoase, ca ei să fie în stare să predea cîntarea în școlile populare în mod cuviincios, astfel ca copiii să poată executa cîntări ușoare fără de a le schimonosi, să influențeze favorabil asupra auzului muzical, să se deștepte în copii simțul muzical și eventual să fie în stare să instruiască și să conducă un cor modest bisericesc sau lulesc.

Pasul cel dintîi pentru atingerea acestui scop în prima linie este reformarea modului de executare a cîntărilor bisericești, care astăzi formează – după cum am mai zis – o piedică în dezvoltarea noastră muzicală.

Cîntarea trebuie să fie totdeauna expresivă, căci altfel nu-și împlinește scopul pentru care e menită. O simplă urmare melodică a tonurilor, fără de expresii, este ca un corp fără de viață: ne lasă rece, iar cînd expresia este contrară spiritului cîntării, atunci ne respinge chiar!

Scopul cîntării în școlile populare este de a influența asupra fragedelor inimi și de a le face mai accesibile pentru tot ce este nobil și frumos. Scopul acesta nu se poate ajunge însă printr-o cîntare indiferentă, care nu stă cu inima în nici o legătură.

De aceia trebuie să ne creștem în seminariile noastre oameni care să fie în stare să predea cîntarea în mod corespunzător.

Autoritățile supreme bisericești sînt datoare a se interesa și a lucra într-acolo ca cîntarea în biserică noastră să fie o podoabă.

Fructele acestei reforme vor fi binecuvîntate: bisericile noastre vor deveni locuri de atracțiune și de adevărată evlavie, și prin aceasta vom crește nu numai generațiuni cu însușiri muzicale superioare, ci și oameni morali și creștini mai buni!

Să nu zică unii că este prea de timpuriu a ne apuca de aceasta, nici alții să nu dispereze că nu vom ajunge scopul! Românul zice: „Cine vrea poate” și „învățul are și dezvăț”!

Să ascultăm deci glasul timpului și să ne grăbim să zidim o punte peste prăpastia cea mare care este între cultura modernă și între muzica noastră bisericească și astfel vom face primul pas pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru.

SIBIU 29 Aprilie 1898 G. Dima

Din cuprinsul acestui memoriu am desprins câteva idei de bază, foarte actuale, deși au o vechime de peste 100 de ani, asemenea memoriului episcopului Melchisedec Ștefănescu:

1. Gheorghe Dima, ca unul care se ocupa de instruirea muzicală atât laică, dar și bisericească a tinerilor, simte nevoia unei analize obiective a realităților muzicale din Transilvania (Ungaria) la sfârșitul secolului al XIX-lea, comparându-le cu cele din România (Țara Românească și Moldova);

2. În ciuda faptului că Transilvania la acea dată nu beneficia de sprijin material din partea statului austro-ungar pentru promovarea valorilor culturale și muzicale românești, s-au înființat o serie de asociații sau societăți culturale și muzicale în principalele orașe: Sibiu, Orăștie, Deva, Sebeș, Reghin, Blaj, Năsăud, Hațeg și Brașov, iar apoi chiar și la sate. Respectivetele asociații nu dispuneau însă de personal de specialitate, ci doar de „diletanți sau neromâni”;

3. Una dintre moștenirile culturale ce le-a rămas românilor prin Biserica a fost muzica bisericească bizantină ce se găsea la acea dată într-o mare suferință, datorată în primul rând lipsei de școli, de manuale și de profesori bine pregătiți. Singura îmbunătățire ce s-a adus în această direcție a fost introducerea cântării corale în Biserică;

4. Ierarhia superioară bisericească este chemată să acorde o atenție sporită învățământului muzical din școlile de teologie și, pe cât este cu putință, să se poată elimina sau cel puțin diminua nivelul scăzut al pregătirii muzicale a viitorilor preoți și cântăreți bisericești;

5. Acest articol este scris în anul 1898, când preotul Dimitrie Cunțanu tipărise deja în anul 1890 *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri*, iar autorul, după propriile mărturisiri „l-a predat usului instrucțiunii, folosirii lui la serviciul divin în biserică și aprecierii binevoitoare și indulgente a bărbaților competenți”¹³, iar între acei bărbați competenți se număra și

¹³ *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese,*

Gheorghe Dima. Prin urmare, exista o carte de cântări bisericești, ce primise girul marelui compozitor, după care se puteau învăța melodiile, dar din păcate Biserica, Seminarul arhidiecezan din Sibiu, nu dispunea la acea dată de profesori cu pregătire muzicală corespunzătoare, cu excepția lui Dimitrie Cunțanu. Mult mai târziu, prin anul 1927, se va înființa o școală de cântăreți bisericești la Sibiu, sub oblăduirea mitropolitului Nicolae Colan¹⁴.

La începutul secolului XX, episcopul **Nifon Ploieșteanu** tipărește o *Carte de Muzică bisericească*¹⁵, cu un conținut variat, din care nu lipsesc date despre muzica bisericească în general, muzica bisericească la români monodică și corală, portrete biografice de părinți ai Bisericii care s-au preocupat și de muzica bisericească, precum: Ioan Damaschin, Ioan Cucuzel, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ștefan Popescu, Teodor Georgescu, dar și interesante opinii despre pătrunderea cântării corale în Biserică. Iată un extras din părerile episcopului Nifon: „Prin înființarea corurilor vocale, pe la unele biserici, mai de seamă din țară, dezvoltându-se în societatea română gustul muzicii armonice, lumea a început a frecventa mai mult bisericile unde se cântă acest gen nou de muzică, rămânând aproape goale celelalte biserici”¹⁶.

O altă opinie oportună și novatoare, de pionierat a acestui ierarh cărturar a fost aceea de a îmbogăți repertoriul coral bisericesc cu creații originale, repertoriu care să aibă următoarele caracteristici:

- original;
- propriu al nostru;
- curat religios;
- potrivit locașului sfânt;
- deosebit de muzica corală profană și de cea a altor confesiuni.

În vederea realizării acestui repertoriu, ierarhul solicita înființarea unei catedre speciale la Conservatorul din București¹⁷, „unde să se învețe și să

puse pe note liniare și aranjate de Dimitrie Cunțanu, Sibiu, Ed. autorului, Viena, 1890.

¹⁴ Pr. Ovidiu-Ion CRAIU, *Școala de cântăreți bisericești Dimitrie Cunțanu din Sibiu*, teză de doctorat, Sibiu, 2011 (ms. dactilografiat).

¹⁵ † Nifon PLOIȘTEANU, *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pentru trei voci*, București, 1902, 400 p.

¹⁶ † Nifon Ploieșteanu, *Carte de muzică bisericească...*, p. 77.

¹⁷ Este bine știut faptul că domnitorul Alexandru Ioan Cuza, din adversitate față de tot ceea ce reprezenta influență grecească pentru cultura muzicală, a favorizat introducerea cântării corale printr-un decret nr. 101 din 1865, prin care ordonă să fie introdusă cântarea occidentală armonică în detrimentul monodiei psaltice, care până la Macarie și Anton Pann circula și se practica mai mult în grecește. Tot el va pune bazele Conservatorului de muzică

se cultive atât cântarea melodică, cât și cea corală bisericească; după cum există asemenea catedre la conservatoarele de muzică din Paris, Viena, Berlin și Leipzig¹⁸. Același Nifon Ploieșteanu propunea înființarea unei secții de muzică psaltică pe lângă cele două conservatoare de muzică existente în Principatele române, argumentând așa: „spre a nu se pierde această muzică frumoasă și românească, după cum s-a înființat, după propunerea smereniei mele, o asemenea catedră la Academia de muzică și Artă dramatică din București, în toamna anului 1900. La aceste cursuri, să fie de rigoare obligați a urma toți aceia carii doresc a deveni cântăreți de biserică sau conducători de coruri religioase”¹⁹.

Recitind și analizând aceste pagini de istorie a muzicii bisericești românești, nu poți să nu admiri preocupările în acest domeniu ale ierarhilor cărturari de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX²⁰.

la data de 18 ianuarie 1865, prin numirea lui Ioan Cartu profesor de cântare corală.

¹⁸ † Nifon PLOIEȘTEANU, *Carte de muzică bisericească...*, p. 81.

¹⁹ † Nifon PLOIEȘTEANU, *Carte de muzică bisericească...*, p. 81; Viorel Cosma identifică această instituție cu vechiul *Conservator Popular de Muzică*, ce a luat ființă în urma Ordinului nr. 9438 din 23 septembrie 1900 al Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor și l-a avut ca director fondator pe Theodor M. Stoenescu și care din 1912 va purta denumirea de *Academia de Artă Dramatică „Th. Stoenescu”*. Între secțiile ce făceau parte din structura acestei școli erau: Teorie și muzică vocală, Muzică instrumentală, Artă dramatică, Dans, Scrimă, gimnastică suedeză, lupte franceze, dar nu și secție de muzică bisericească despre care vorbește episcopul Nifon (*apud* Viorel COSMA, *Enciclopedia Muzicii Românești, de la origini până în zilele noastre*, vol.1 (A-B), Ed. Arc 2000, București, 2005, p. 18);

²⁰ Nifon Ploieșteanu (Niculescu) 1860-1923, psalt, profesor și literat, a moștenit această preocupare pentru muzica bisericească, datorită în primul rând educației muzicale începută la Seminarul Central din București (1882), unde i-a avut ca profesori pe Ștefanache Popescu – muzica psaltică, Athanasie Verzeanu – muzica vocală, Theodor Georgescu – cântarea de strună și cor, și continuată și desăvârșită la Conservatorul de Muzică din București, unde i-a avut printre alții ca profesori pe Gheorghe Brătianu – teorie și solfegiu și pe Eduard Wachmann – armonie. Este și absolvent al Facultății de Teologie din București (1892). Cea mai importantă funcție ce a deținut-o pe linie muzicală în cunoștință de cauză a fost aceea de raportor al Comisiei Sfântului Sinod în problema transcrierii în notatie liniară a cântărilor bisericești, reformă inițiată la Iași de către o comisie de muzicieni, din care au făcut parte Gavriil Musicescu și Gheorghe I. Dima-Iași. Aceștia au transpus în notatie liniară întregul repertoriu psaltic de strună în 11 volume și le-au tipărit în perioada anilor 1883-1898. Exemplul lui Nifon Ploieșteanu nu este singular. În secolul al XIX-lea și al XX-lea, au existat ierarhi cu pregătire muzicală și cu preocupări serioase de compoziție sau istoria muzicii. Între ei s-au remarcat mitropolitul Moldovei Iosif Naniescu (1818-1902), episcopul Evghenie Humulescu (1870-1931), episcopul Gherontie Nicolau (1867-1948), episcopul Gherasim Safirin (1849-1922), mitropolitul Bucovinei Silvestru Morariu-Andrievisci (1818-1895), episcopul Ghenadie Enăceanu (1835-1898), mitropolitul Bucovinei Tit Simedrea (1886-1971). Date biografice despre viața și activitatea lor în: Gheorghe C. IONESCU, *Lexicon al celor care de-a lungul veacurilor-au acupat de muzica de tradiție bizantină în România*, Ed. Diogene, București, 1994; Viorel COSMA, *Muzicieni din România...*; Pr. Prof. Nicu MOLDOVEANU, *Istoria Muzicii bisericești la români*, Ed. Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010.

Una dintre cele mai valoroase lucrări monografice despre Macarie Ieromonahul și care se constituie într-o foarte reușită încercare de istoriografiere a situației muzicii bisericești din sec. XVIII-XIX a fost scrisă în anul 1908 de către preotul **Niculae M. Popescu** (1881-1963), ca teză de licență la Facultatea de Teologie din București²¹. Cu o temeinică pregătire teologică și muzicală, dobândită la Seminarul Nifon și la Facultatea de Teologie, dar și cu serioase studii de Litere și Filozofie la Universitatea din Viena, unde obține doctoratul, preotul Niculae M. Popescu devine și președintele societății corale *Carmen*, dar și corist cu o frumoasă voce de bas, redactează *Viața și activitatea dascălului de cântări Macarie ieromonahul*, publicată la București în anul 1908²² și care rămâne după cei peste 100 de ani de la apariție „cea mai valoroasă și documentată publicație cu referire la cel care este socotit părintele muzicii psaltice românești”²³.

Din perspectiva istoriei cântării corale în Biserica Ortodoxă Română, lucrarea reprezintă o importanță majoră, pentru că oferă date istorice despre existența unor coruri bisericești de copii înainte de anul 1840, considerat ca anul de plecare al apariției primelor coruri în biserică. Iată ce spune autorul: „Când Chiselev va veni în 1830 la biserica Sărindar, românii îl vor întâmpina cu un cor de 12 copii sub conducerea cântărețului Chiosea și boierii vor fi așa de mulțumiți de cântarea lor, încât chiar din banii școalelor li se vor da 2500 lei”²⁴. Acești copii erau instruiți în cele ale muzicii bisericești la Școala de muzică a episcopului Dionisie Lupu, numită și „școala nouă a Mitropoliei”. Cert este faptul că în prima jumătate a secolului al XIX-lea funcționa o școală de muzică bisericească, în care erau instruiți copiii ce frecventau școala, ba chiar puteau forma și un grup coral – monodic, se înțelege –, care participa la diferite manifestări culturale.

Tiberiu Brediceanu a luat și el poziție față de situația muzicii corale bisericești, în deplin consens cu episcopul Nifon Ploieșteanul, afirmând: „iar muzica corală bisericească a fost numai străină: sârbească sau grecească cu textele traduse”²⁵.

²¹ Apud Pr. Prof. N. MOLDOVEANU, *Istoria Muzicii...*, p. 405.

²² Niculae M. POPESCU, *Viața și activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, Inst. De Arte Grafice Carol Göbl, București, 1908.

²³ Gh. C. IONESCU, *Lexicon...*, p. 294.

²⁴ N. POPESCU, *Viața și activitatea...*, p. 71. Informația este preluată după V.A. URECHIA, *Istoria școalelor*, vol. I, Imprimeria Statului, București, 1892, p. 135.

²⁵ Tiberiu BREDICEANU, *Muzica și compozitorii români ai Transilvaniei*, conferință ținută în sala eparhială în ziua de 14 noiembrie 1926, p. 6, apud Sebastian BARBU-BUCUR, „Axionul Îngerul a strigat în armonizarea lui D.G. Kiriac”, *Glasul Bisericii*, 7-8 (1975), p. 763; Sebastian Barbu-Bucur este de părere că atunci când Tiberiu Brediceanu face referire la *cântarea grecească*, se gândea la liturgia lui Ranthatinger, după care se cânta pe vremea lui Șaguna

Un loc aparte în Istoria muzicii românești îl ocupă profesorul **Mihail Gr. Poslușnicu**, autorul primului tratat de istorie a muzicii la români, ce surprinde aspecte inedite din cultura muzicală românească, inclusiv cea bisericească și corală²⁶. Importanța acestei lucrări rezidă în faptul că autorul publică pentru prima dată o serie de informații culese din presa vremii și din arhive privitoare la situația muzicii românești în general. Inclusiv a celei bisericești monodice și corale.

Una dintre primele și, din păcate, singularele lucrări privind muzica bisericească corală la români este cea a compozitorului și muzicologului **Zeno Vancea**²⁷. În doar cele 71 de pagini, autorul reușește să ne ofere o radiografie a muzicii bisericești corale din întreg spațiul românesc, bazându-se în principal pe informațiile preluate de la Mihail Gr. Poslușnicu, dar cu interesante și pertinente accente analitice ale stilurilor de compoziție abordate de către compozitorii români în lucrările liturgice abordate. Pe parcursul acestui studiu, vom face dese referiri la opiniile lui Zeno Vancea.

Din nefericire, cercetarea culturii muzicale românești sub aspect istoriografic stagnează în perioada imediat următoare și începe să se revigoreze la începutul anilor 60, când se tipăresc tratate de istorie a muzicii românești, e drept, puțin politizate până în anul 1989, dar care respectau în mare măsură adevărul istoric²⁸.

De o importanță capitală sunt cercetările bizantinologului Gheorghe Ciobanu²⁹, cel ce deschide o altă perspectivă în cercetarea culturii muzicale bisericești la români, bazată pe analize stilistice comparate.

Cultura muzicală bisericească românească a fost surprinsă sub aspect istoriografic de iluștri cercetători, muzicologi, istorici și bizantinologi, ca

și după indicațiile acestuia. Această liturghie este prima care are la bază melodii psaltice de proveniență bizantină, alcătuite de Ioan Haviara, protopsalt al bisericii grecești din Viena și pe care le-au cântat comunitățile grecești și românești din Viena.

²⁶ Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria Musicei la Români de la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice*, cu 193 chipuri în text, cu o prefață de Domnul Nicolae Iorga, Editura „Cartea Românească”, București, 1928, 632 p.

²⁷ Zeno VANCEA, *Muzica bisericească corală la români*, Ed. Mentor, SA, Timișoara, 1944, 71 p.

²⁸ A se vedea Petre BRÂNCUȘ, *Istoria muzicii românești. Compendiu*, Ed. Muzicală, București, 1969; Cristian GHENEA, *Din trecutul culturii muzicale românești*, Ed. Muzicală, București, 1965; Romeo GHIRCOIAȘIU, *Contribuții la Istoria muzicii românești*, vol. I, Ed. Muzicală, București, 1963; *Revista Studii de Muzicologie*, vol. I-XXI, apărute la București la Ed. Muzicală între 1965-1989, iar vol. XXII apare în anul 1993; *Revista Muzica*, care în forma nouă apare neîntrerupt din anul 1953; Octavian Lazăr Cosma tipărește între anii 1973-1991 *Hronicul Muzicii Românești*, vol. I-IX; Viorel Cosma tipărește între anii 1989-2006 *Lexicon. Muzicieni români*, vol. I-X. Volumul X apare în 2011.

²⁹ Gheorghe CIOBANU, *Studii de muzicologie și etnobilantinologie*, vol. I, Ed. Muzicală, București, 1974 și vol. II, 1979.

George Breazu³⁰, Pr. Ioan D. Petrescu-Visarion³¹, diacon Grigore Panțiru³², Titus Moiescu³³, Pr. Prof. Mircea Păcurariu³⁴, membru al Academiei Române, Pr. Prof. Nicu Moldoveanu³⁵, Gheorghe C. Ionescu³⁶, Doru Popovici³⁷, Vasile Vasile³⁸, Sebastian Barbu Bucur³⁹, Constantin Catrina⁴⁰, Pr. Marin Velea⁴¹, Pr. Iulian Cârstoiu și Pr. Constantin Drăgușin⁴², Elena Chircev⁴³ ș.a.

³⁰ George BREAZUL, *Pagini din Istoria muzicii românești*, vol. I, ediție îngrijită de Vasile Tomescu, Ed. Muzicală, București, 1973;

³¹ Ioan D. PETRESCU, *Etudes de paleographie musicale byzantine*, vol. I, București, Ed. Muzicală, 1967; *Studii de paleografie muzicală bizantină*, vol. II, București, 1984;

³² Grigore PANȚIRU, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Ed. Muzicală, București, 1971;

³³ Titus Moiescu, în calitate de redactor și apoi director al Editurii Muzicale, și-a dedicat o bună parte a activității sale cercetării muzicii bizantine de la mănăstirea Putna, unde a ființat o școală în care, pe lângă studiul muzicii bizantine, s-au alcătuit manuscrise pe care reputatul bizantinolog le-a pus în lumină prin tipărirea lor în seria *Izvoare ale muzicii românești Documenta et Transcripta*, alături de Gh. Ciobanu și Marin Ionescu.

³⁴ Pr. Prof. Mircea PĂCURARIU, *Dicționarul Teologilor Români*, ediția a 2-a, Ed. Enciclopedică, București, 2002.

³⁵ Pr. Prof. N. Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Ed. Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010; a coordonat și studiul *Index general al studiilor, articolelor, recenziilor, compozițiilor, prelucrărilor și armonizărilor de muzică bisericească din revistele Patriarhiei Române*, extras din *Anuarul Facultății de Teologie Patriarhul Justinian*, București, 2006.

³⁶ Gh. C. IONESCU, *Lexicon...; Studii de muzicologie și bizantinologie*, București, 1997; *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, Ed. Sagittarius, București, 2003.

³⁷ Doru POPOVICI, *Muzica corală românească*, Ed. Muzicală, București, 1966; *Creația muzicală românească secolele XIX-XX*, vol. I, Ed. Muzicală, București, 1968; vol. II, 1978; muzicii corale bisericești îi sunt rezervate doar 7 pagini.

³⁸ Vasile VASILE, *Istoria Muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. I-II, Ed. Interprint, București, 1997.

³⁹ Sebastian BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Ed. Muzicală, București, 1989.

⁴⁰ Cunoscut folclorist, bizantinolog și muzicolog, Constantin Catrina a adus o valoroasă contribuție documentară privitoare la trecutul muzical din Șcheii Brașovului. A se vedea impresionanta activitate în: Constantin CATRINA, *Fișe de jurnal, Bibliografie*, Ed. Arania, Brașov, 1998.

⁴¹ Diac. Prof. Marin VELEA, „Începuturile muzicii corale românești laice și bisericești”, *Biserica Ortodoxă Română*, 1-2 (1980), pp. 232-242.

⁴² Pr. Iulian CÂRSTOIU și Pr. Constantin DRĂGUȘIN, „Prefață” la „Liturgia în stil psaltic de Paul Constantinescu”, *Biserica Ortodoxă Română*, CIV (1986), 1-2, pp. 111-120.

⁴³ Cadru didactic la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, Elena Chircev s-a remarcat în bizantinologia modernă prin valoroasele studii legate de transcrierea cântărilor bisericești în notație liniară, dar și de elemente definitorii ale paleografiei bizantine, fiind alături de regretatul Titus Moiescu o cercetătoare avizată a acestei problematice extrem de pretențioase și dificile. Lucrarea ce a consacrat-o în spațiul cercetării muzicii bizantine românești este teza sa de doctorat *Muzica de tradiție bizantină între neume și portativ*, teză de doctorat, ms. dactil., Academia de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca, 1998 (vezi și varianta tipărită în Ed. Risoprint, Cluj-Napoca, 2013), și Vol. II, *Repertoriul liturgic românesc notat pe portativ în colecțiile de cântări bisericești din*

Tot în contextul cercetării culturii muzicale românești trebuie să amintim contribuția școlilor doctorale ale Conservatoarelor: de la Cluj mai întâi, iar după 1989 și de la București și Iași, precum și contribuția școlilor doctorale din învățământul teologic superior, mai întâi de la București, prin activitatea de cercetare a Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu⁴⁴ și apoi a celor de la Cluj și Sibiu. În toate centrele amintite s-au elaborat o serie de lucrări științifice pe tematică muzical-bisericească, ce au deschis perspective de cercetare nebănuite acum 50 de ani.

Centrul de Studii Bizantine de la Iași, înființat în anul 1990, a desfășurat o activitate publicistică impresionantă prin apariția celor două reviste: *Byzantion* și *Acta musicae byzantinae*⁴⁵.

Aceasta ar fi situația cercetării culturii muzicale bisericești la români, prezentată foarte sintetic și rezumativ.

I.2. DUMITRU GEORGESCU KIRIAC ȘI STILUL CÂNTĂRII DE STRANĂ

TRADIȚIONAL SAU AUTOHTON

I.2.1. REPERE BIOGRAFICE

Nu putem vorbi despre cântarea corală din Biserica Ortodoxă Română înainte de a pune în lumină contribuția în acest domeniu a „muzicienilor înaintași”, în primul rând a lui Dumitru Georgescu Kiriac. Pentru început, vom prezenta succint câteva date biografice.

Dumitru Georgescu Kiriac (Kiriak; Chiriak; Georgescu Dem; Georgescu Dum; Georgescu Demetrie; Dumitru Gheorghe; Georgescu D.; D. Georgescu Kiriac; D.G.; D.G.K.; Degeor)⁴⁶ este cunoscut în lumea muzicii și a culturii române ca un plurivalent om de cultură: compozitor, dirijor, folclorist, critic muzical și profesor. Se naște pe 6 martie 1868 și moare pe 8 ianuarie 1928 la București. Își începe studiile muzicale la Liceul „Sf. Sava” cu Alexandru Podo-

Transilvania și Banat, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2002.

⁴⁴ Cea mai recentă lucrare despre viața, activitatea și opera sa este *Părintele Profesor Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani*, volum îngrijit de Pr. Prof. Vasile Stanciu și Pr. Prof. Stelian Ionașcu, cu un cuvânt înainte de Preafericitul Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Ed. Basilica, București, 2010, 520 p.

⁴⁵ Cele două reviste au apărut prin grija deosebită a d-nei Gabriela Ocneanu, cunoscută prin inițiativa creării unui centru de studii bizantine pe lângă Academia de Arte „George Enescu”. Între membrii fondatori s-au numărat Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur, Nicu Moldoveanu, Alexie Buzera, Constantin Catrina, Vasile Vasile, Elena Chircev, Vasile Grăjdian, Vasile Stanciu ș.a.

⁴⁶ *Apud* Viorel COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. V, p. 56.

leanu, le continuă la Conservatorul din București cu Gh. Brătianu (teorie-solfegiu), Eduard Wachmann (armonie), George Ștefănescu (canto), Grigore Ventura (istoria muzicii) și le desăvârșește la Conservatorul de Muzică din Paris între anii 1892-1896, când funcționează în calitate de cântăreț și dirijor al corului capelei românești din capitala Franței. Aici va studia printre alte discipline de specialitate și cânt gregorian și folclor cu reputatul bizantinolog Amédée Gastoué. A ocupat o serie de funcții artistice, între care amintim:

- Fondator și dirijor al Societății Corale *Carmen*;
- Dirijor al Corului bisericii Sf. Spiridon Nou;
- Profesor de Teorie-Solfegiu și Ansamblu coral la Conservatorul bucureștean;
- Dirijor al Corului bisericii Domnița Bălașa;
- Membru fondator al Societății Compozitorilor Români⁴⁷.

Opera sa este impresionantă ca varietate și noutate, mergând de la muzică de teatru, muzică de cameră, până la muzică corală, culegeri de folclor, ediții critice, muzicologie, lucrări didactice și colecții școlare. Ceea ce ne interesează în contextul acestei lucrări este creația corală bisericească, iar din cadrul acestui segment 3 lucrări reprezentative:

- a) *Liturghia Psaltică*;
- b) *Îngerul a strigat*;
- c) *Chinonicul Lăudați pe Domnul*.

Zeno Vancea face următoarea afirmație:

„Dacă pe terenul muzicii lumești orientarea compozitorilor români în anii din urmă spre muzica noastră populară reprezintă un pas însemnat spre o emancipare de sub tutela culturilor muzicale ale altor neamuri, din păcate, pe terenul muzicii bisericești – cu toată valoarea excepțională a inițiativelor lui Kiriac și a școalei sale, printr-o întoarcere la izvoarele atât de bogate ale milenarei noastre cântări de strană – lucrurile nu au ajuns încă până aici”⁴⁸.

Reputatul compozitor și muzicolog știa că inițiativele lui Kiriac din domeniul compoziției, al prelucrărilor și armonizărilor corale sunt cam singulare și că majoritatea compozitorilor români începând cu Gavriil Muzicescu și continuând cu Ciprian Porumbescu, Eusebie Mandicevski, Eduard Wachmann, Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu, Francisc Hubic, Augustin Bena ș.a., au rămas tributari stilului de compoziție apusean, defalcat în două ramuri: a. stilul rusesc și b. stilul german.

⁴⁷ V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. V, p. 57.

⁴⁸ Zeno Vancea, *Muzica bisericească...*, p. 6.

I.2.2. LITURGHIA PSALTICĂ PENTRU COR MIXT

Dar să ne reîntoarcem la Kiriatic. De ce este el atât de important pentru destinul muzicii corale bisericești de la noi? Pentru a răspunde la această întrebare, voi invoca *Prefața* alcătuită de Constantin Brăiloiu la *Liturghia psaltică pentru cor mixt* a lui Dumitru G. Kiriatic, tipărită postum la Editura Societății Compozitorilor Români, București, 1928. Constantin Brăiloiu remarca următoarele:

- D.G. Kiriatic folosește cântarea de strună ca model arhetipal pentru cântarea corală polifonică. „Judecând după manuscrise, Kiriatic s-a gândit la folosirea melodiei psaltice în cântarea corală polifonă poate încă din 1892. În 1898 a scris *Îngerul a strigat*⁴⁹, în 1899 a sfârșit *Liturghia Sfântului Ioan Chrisostomul*, melodii tradiționale ale cântării bisericești orientale, armonizate pentru patru voci bărbătești și precedate de un studiu asupra melodiei bisericești orientale de D.G. Kiriatic, dirigintele corului Capelei române din Paris, cum sună titlul prea frumosului manuscris din acel an”⁵⁰.

- D.G. Kiriatic dorea să alcătuiască armonizări potrivite spiritului de rugăciune, dar și potrivite cu etosul românesc al melodiei de strună. „Singurul leac ar fi întoarcerea la cântarea moștenită. Orice altă muzică decât vechea melodie bisericească nu va fi la locul ei în Biserică. Această melodie simplă, înțeleasă de întregul popor credincios nu se va putea înlocui prin aceea pe care o auzim la teatre și saloane”⁵¹.

- D. G. Kiriatic introduce polifonia în cântarea corală bisericească, luându-l drept model pe compozitorul renașcentist Palestrina, după propria mărturisire: „tema lui Palestrina a fost cântarea tradițională a bisericii (cântecul gregorian) dezvoltat prin arta contrapunctului”⁵².

- D. G. Kiriatic va înlătura treptat cromatisme din linia melodică principală, sau așa cum le definește C. Brăiloiu, a „orientalismelor”, ceea ce îi va deschide perspectiva unei abordări armonice clare, într-un stil „cât mai

⁴⁹ Vezi studiul lui S. Barbu-Bucur, „Axionul Îngerul a strigat...”, pp. 763-778.

⁵⁰ D.G. KIRIATIC, *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, ediție postumă, Ed. Societății Compozitorilor români, București, 1928, p. I; Părintele Nicu Moldoveanu spune că această lucrare a fost tipărită prin grija muzicienilor Gheorghe Cucu, Constantin Brăiloiu și Paul Constantinescu și că a fost executată în primă audiție la capela română din Paris în anul 1899, unde compozitorul era cântăreț și dirijor, iar în anul 1900 a fost cântată de către un cor al studenților teologi și seminariști din București, sub conducerea autorului (*Istoria Muzicii...*, p. 222).

⁵¹ D.G. KIRIATIC, *Liturghia psaltică...*, p. II.

⁵² D.G. KIRIATIC, *Liturghia psaltică...*, p. II.;

limpede” și mai apropiat de etosul muzicii românești. Dacă mergem cu aproape un secol în urmă, realizăm aceeași gândire compozițională atât la Macarie, dar mai ales la Anton Pann și la toți urmașii lor⁵³. Unul dintre urmașii cei mai reprezentativi ai celor doi precursori a fost Ion Popescu-Păsărea, care într-un articol spunea: „Trebuie să păstrăm și această comoară a Bisericii, care este cântarea psaltică tradițională, lăsând drum liber evoluției lente și naturale, care, utilizând geniul muzical românesc, ne poate crea într-un timp dat o cântare specific românească, care să păstreze legătura vie cu Orientul Ortodox, de care ne leagă tot trecutul Bisericii și al Neamului nostru”⁵⁴.

- D. G. Kiriatic a întâmpinat un alt obstacol, în aparență insurmontabil. Muzica bisericească bizantină și de tradiție bizantină nu folosește barele de măsură. Accentul cuvintelor se deduce din prozodie și pe aceasta se mulează și discursul muzical. Totuși, compozitorul nu elimină barele de măsură, dar face următoarea recomandare: „În execuție să se facă abstracție de aceste bare și să se găsească adevăratul accent”.

- Cei ce s-au ostenit cu tipărirea *Liturghiei psaltice*, adică Gheorghe Cucu, Constantin Brăiloiu și Paul Constantinescu, sunt de părere că „este o operă admirabilă, fără pereche în celelalte țări ortodoxe. Operă în același timp revoluționară și plină de smerenie, scrisă de un maestru al compoziției corale și izvorâtă din sufletul cel mai senin ce a viețuit vreodată printre noi”⁵⁵.

⁵³ Macarie Ieromonahul și Anton Pann au creat o adevărată școală românească de muzică bisericească ce viza mai întâi românizarea tuturor melodiilor bisericești, prin eliminarea pe cât cu putință a cromatismelor excesive, dar mai ales prin crearea de melodii în spiritul muzicii românești și potrivite cu simțirea și trăirea românului. Urmașii celor doi precursori ai românizării melodiilor bisericești în Moldova, Dimitrie Suceveanu (1813-1898), mitropolitul Iosif Naniescu (1820-1902), ierodiaconul Nectarie Frimu (1800-1856), ieroschimonahul Nectarie (1804-1899), Pr. Theodor Stupcanu (1861-1936), Ierodiaconul Filotei Moroșanu-Hanganu (1976-1951), Arhim. Victor Ojog (1909-1973), iar în Țara Românească: Ștefanache Popescu (1824-1911), Varlaam Protosinghelul (1808-1894), Ghelasie Basarabeanul (+1851), Ion Popescu-Păsărea (1871-1943), Chiril Popescu (1897-1992), Pr. Grigore Costea (1882-1963), Arhid. Anton Uncu (1908-1976), Nicolae Lungu (1900-1993), Sebastian Barbu-Bucur (1930-2015), Nicu Moldoveanu (n. 1940), iar în Transilvania și Banat: Dimitrie Cunțanu (1837-1910), Celestin Cherebețiu (1901-1978), Vasile Petrașcu (1889-1973), Trifon Lugojan (1874-1948), Atanasie Lipovan (1874-1947).

⁵⁴ Ion POPESCU-PĂSĂREA, „Evoluția cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română”, *Cultura*, XXX (1941), 1-2, pp. 6-7, și nr. 3, pp. 21-23, *apud* Pr. N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 125; de fapt, D.G. Kiriatic recurge chiar la schimbări structurale în armonizarea melodiilor. Spre exemplu, Troparele Învierii glasurilor IV și VI, care au o structură modală cromatică, sunt transcrise în tonalități minore sau majore, eliminându-se cu bună știință caracterul cromatic al scării muzicale. Însă nu rămâne consecvent acestui principiu. La *Sfinte Dumnezeule* păstrează scara cromatică a glasului VI și o armonizează în consecință.

⁵⁵ D. G. KIRIATIC, *Liturghia psaltică...*, p. II.

Această lucrare este pentru posteritatea muzicală a anilor 1930 un „model de înveșmântare armonico-polifonică [...] și a impus o altă orientare în genul coral religios și laic românesc”⁵⁶.

Ce reprezintă această nouă orientare pentru cultura muzicală corală românească? Ce a fost până la Kiriac și ce a adus el nou? Două întrebări la care vom încerca să răspundem.

Părintele Nicu Moldoveanu, în capitolul II al *Istoriei Muzicii bisericești la români* face câteva precizări importante și necesare pentru înțelegerea corectă a fenomenului coral din Biserica Ortodoxă Română și afirmă că muzica corală a pătruns în biserică destul de masiv spre jumătatea secolului al XIX-lea, odată cu ideile fundamentale ale Revoluției franceze din anul 1789: frățietate, egalitate, libertate, independență națională, formarea unei culturi proprii⁵⁷. Așa se face că, odată cu deschiderea Europei spre acest iluminism, și Biserica a considerat de cuviință să recepteze ideile culturale novatoare ce veneau din Apus și chiar să și le împrumute prin primii studenți care au avut posibilități materiale corespunzătoare de a studia la Paris, Leipzig, Berlin, Viena, Sankt Petersburg. Majoritatea compozitorilor români care au studiat în Apus sau în Rusia „în loc să fi recurs de la bun început la armonizarea melodiilor psaltice de strună, intrate de mult timp în tradiția poporului nostru, ceea ce au făcut sporadic și destul de anemic unii compozitori adepți ai curentului tradiționalist, s-a recurs la împrumuturi sau, în cel mai bun caz, la crearea unor melodii noi cărora li se aplicau procedeele clasice de polifonizare”⁵⁸.

Pentru întărirea argumentelor, ne întoarcem la Zeno Vancea, care afirma:

„Primul impuls la introducerea cântării corale în biserica românească l-a dat întâi exemplul Bisericii rusești. Cântarea de cor a rușilor a servit ca un îndemn și ca o justificare a reformei românești. [...]din nenorocire, influențele stilului muzicii liturgice rusești – în cea mai mare parte a ei orientată după Apus – au fost tot așa de dăunătoare ca și influențele primite direct din Apus. Deși rușii au reușit să creeze de timpuriu, sub influența muzicii bizantine și a popoarelor sud-slave, o muzică bisericească specific rusească, încă din primele secole după încreștinarea lor (988) și cu toate că în secolul XVII compozitorii ruși au reușit să creeze un început de stil polifonic propriu, acestei arte muzicale de esență pur rusească se suprapune la un moment dat covârșitoarea influență a muzicii italiene, catastrofală pentru muzica bisericească a rușilor în ceea ce privește specificul ei național”⁵⁹.

⁵⁶ V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. V, p. 69.

⁵⁷ N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 207.

⁵⁸ N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 208.

⁵⁹ Z. VANCEA, *Muzica bisericească...*, p. 12.

Reținem din acest citat ideea fundamentală de „specific național” în muzică, idee vehiculată la noi încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea, de Filotei sin Agăi Jipei, autorul primei *Psaltichii românești*⁶⁰ cunoscută până în prezent și reluată cu mai multă stăruință de către Ieromonahul Macarie și Anton Pann, așa după cum am amintit deja. Specificul național este identic cu identitatea națională în muzică, inclusiv în cea bisericească de tradiție bizantină. Prin urmare, se poate vorbi de o muzică românească de tradiție bizantină, care ne identifică și-și afirmă cu toată forța autenticitatea. Ceea ce s-a întâmplat cu muzica bisericească rusească, influențată de elemente străine, și privată astfel de spiritul și specificul rusesc, prin împrumutarea și altoirea stilului italian pe stilul rusesc, dând naștere așa zisului stil „italo-rusesc”, de care nu au scăpat nici nici compozitorii din secolele XIX-XX, precum Bortneanschi, Berezovschi, Ceaikovski, Rahmaninov, s-a petrecut și la români.

Compozitori ca Ioan Cartu (1820-1875), Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachmann (1836-1908), Isidor Vorobchievici (1836-1903), Gavriil Muzicescu (1847-1903), Ciprian Porumbescu (1853-1883), Eusebie Mandicevski (1857-1929), Gheorghe Mandicevski (1870-1907), Gheorghe Dima (1847-1925), Iacob Mureșianu (1857-1917) au rămas tributari celor două stiluri de compoziție: italo-rusesc și german.

Stilul cântării de strană, tradiționalist sau autohton nu putea opera decât cu elemente constitutive organice structurii monodice a cântării de strană, în care primează melodia, și nu înveșmântarea armonică. Iar melodia are specificitatea ei în deplin acord cu glasul sau modul sau eul bizantin care stă la baza alcătuirii ei. Așadar, stilul autohton al cântării de strană a format stilul coral de compoziție în creația românească bisericească. Înaintașul lui D.G. Kiriac poate fi considerat Ion Bunesco (1852-1928), alături de Theodor Georgescu (1824-1880).

Aici rezidă noutatea pe care D. G. Kiriac a adus-o în muzica românească:

a) preluarea melodiei bizantine românești creată deja în școala românească de compoziție psaltică a lui Macarie și Anton Pann în prima jumătate a secolului al XIX-lea;

b) prelucrarea ei acolo unde este cazul (eliminarea ornamentelor, a formulelor melodice cadențiale prea lungi, a cromatismelor excesive);

c) găsirea celor mai potrivite elemente tehnice de armonizare sau polifonizare (imitație, contrapunct, ison, formula ostinată). O melodie a cân-

⁶⁰ S. BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală...*, pp. 94-95.

tării de strană construită pe structura modală a unui glas sau eh bizantin poate fi denaturată printr-o înveșmântare armonică neconformă cu structura ei modală reală, iar armonia poate rămâne un element secundar, de amplificare sonoră, sau mijloc pur coloristic, spune Zeno Vancea⁶¹.

În cele ce urmează vom încerca să schițăm un profil analitic al *Liturghiei psaltice*, urmând mai mulți pași:

- a) structura imnografică a Liturghiei;
- b) alegerea melodiilor existente și prelucrarea lor de către autor;
- c) elemente tehnice de armonizare și polifonizare a melodiilor bisericești.

Structura imnografică a Liturghiei

De regulă, compozitorii preferă să lucreze pe cele mai noi ediții ale textelor Liturghiei bizantine și apoi să le confrunte cu textul folosit deja de către compozitorul psalt, în cazul acesta cu melodiile lui Macarie și Anton Pann. În cazul *Liturghiei psaltice* a lui D.G. Kiriac avem de-a face cu câteva elemente de noutate ce nu apar la alți compozitori. Aceste elemente din perspectivă imnografică sunt următoarele:

a) *Ectenia Mare: Prea Sfântă Născătoare de Dumnezeu, mântuiește-ne pe noi*;

b) *Antifonul I* – identic cu formularul obișnuit al Liturghiei bizantine;

c) *Antifonul II* – identic cu formularul obișnuit al Liturghiei bizantine;

d) *Antifonul al III-lea* – majoritatea edițiilor Liturghierului fac precizarea tipiconală: *Fericirile sau Troparul, sau Când se începe cântarea Antifonului al III-lea sau a Fericirilor*⁶². D.G. Kiriac preferă Troparele Învierii pe cele opt glasuri, mai puțin al glasului II, în detrimentul cântării Fericirilor;

e) *Veniți să ne închinăm* – identic cu formularul obișnuit al Liturghiei bizantine, inclusiv cu formulele speciale ale Sărbătorilor Împărătești;

f) *Doamne, mântuiește...* lipsește stihul: *Și ne auzi pe noi*, care în unele cazuri este cântat numai de către strană sau sobor;

⁶¹ Z. VANCEA, *Muzica bisericească...*, p. 28;

⁶² I. POPESCU-PASĂREA, *Liturghier de strană*, cuprinzând Cântările Sf. Liturghii pe muzică bisericească orientală, după cum se cântă la strană în Biserica Română-Ortodoxă, Tipografia Cărților Bisericești București, 1925, p. 9; *Liturghier*, cuprinzând Dumnezeieștile Liturghii ale Sfinților noștri Părinți: Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare și Liturghia Darurilor mai înainte sfințite, precum și Rânduiala Vecerniei, Utreniei, Dumnezeieștii Proscomidiei, Liturghiei cu arhiereu, ca și altele de trebuință la sfânta slujbă în Biserică, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2000, p. 130.

- g) *Trisaghionul liturgic* – *Sfinte Dumnezeule*; lipsește *Trisaghionul liturgic* de la Sărbătorile Împărătești și ale Sfintei Cruci;
- h) *Aliluia*; *Și duhului tău*; *Mărire Ție...*;
- i) *Ectenia de după Sf. Evanghelie*; lipsește ectenia pentru morți, care era cântată doar de către strană;
- j) *Heruvicul*; *Ca cei ce pre Împăratul...*;
- k) *Răspunsurile Mari*: *Pre Tatăl...*; *Mila păcii...*; *Și cu duhul tău*; *Avem către Domnul*; *Cu vrednicie...*; *Sfânt Domnul Sabaot...*; *Pre Tine Te lăudăm...*;
- l) *Axionul duminical*: *Cuvine-se*;
- m) *Ecteniile de după Axion*;
- n) *Tatăl nostru*;
- o) *Unul Sfânt...*;
- p) *Chinonicul duminical*: *Lăudați pre Domnul...*;
- q) *Aliluia* (după concert; chinonicul este denumit de unii compozitori „concert”);
- r) *Bine este cuvântat*;
- s) *Văzut-am lumina...*; lipsește *Să se umple gurile noastre...*;
- t) *Ectenii finale*;
- u) *Fie numele Domnului...*;
- v) *Otpustul sau Apolisul*⁶³.

Din această succintă prezentare a textului imnografic realizăm că D.G. Kiriatic respectă cu fidelitate textele oficiale elaborate de Sf. Sinod al Bisericii Ortodoxe și în deplin consens cu tradiția liturgică a acesteia. Să nu uităm că iminentele scăpări se datorează și faptului că ediția de față este una postumă, îngrijită și tipărită după manuscrisele autorului de cei trei muzicieni amintiți.

Structura melodică a Liturghiei

D.G. Kiriatic, așa cum a procedat cu textul imnografic, așa va proceda și cu melodiile pe care le-a preluat din diferite colecții de muzică bisericească și pe care le-a considerat potrivite pentru a fi armonizate sau prelucrate coral.

a) Ectenia Mare urmează tiparul melodic al glasului VIII, cu finala pe sunetul *ni* (*do*), transpus la o 4P suitoare, ceea ce înseamnă un mod major de Fa. Melodia este preluată de la Anton Pann⁶⁴, prelucrată și simplificată

⁶³

⁶⁴ Forma liturgică îndătinată ce provine de la verbul *a binecuvânta* este *binecuvintează*, și nu *binecuvântează*.

de D.G. Kiriac. Această melodie a Ecteniei Mari, glasul VIII, a rămas clasică și a fost preluată de toate colecțiile de muzică bisericească tipărite în secolul XX și la începutul secolului XXI⁶⁵.

Ectenia Mare are la bază o scară muzicală diatonică, formată din două tetracorduri: *do-fa*; *sol-do*. Kiriac transpune toate melodiile glasului VIII în tonalitatea gamei *Fa Major*, nota *fa* devenind sunetul de bază al discursului muzical. Armonizarea este simplă, folosind cu preponderență cadența plagală:

The image shows a musical score for the Ectenia Mare, featuring four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three systems of music (Nº 1, Nº 2, Nº 3). The score is in 4/4 time and F major. The lyrics are "Doamne mi-lu - ie - ște." and "A - min.".

Nº 1 (Moderato): The first system shows the four voices entering with the lyrics "Doamne mi-lu - ie - ște." The tempo is marked "Moderato".

Nº 2: The second system shows the four voices continuing the melody with the lyrics "Doa-mne mi-lu - ie - ște." The tempo is marked "p" (piano).

Nº 3: The third system shows the four voices continuing the melody with the lyrics "Doa-mne mi-lu - ie - ște." The tempo is marked "mf" (mezzo-forte).

b) Antifoanele I-II au la bază melodia glasului VIII alcătuită de Iosif Nănescu⁶⁶.

⁶⁵ Anton PANN, *Rânduiala Sfintei și Dumnezeieștii Liturghii*, București, 1847.

⁶⁶ Ectenia Mare glas VIII a fost preluată de inițiatorii uniformizării cântărilor bisericești Nicolae Lungu, Protodiacon Anton Uncu în: *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze*, după melodiile tradiționale bisericești cu notație psaltică și liniară, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1951, și retipărită în colecțiile ulterioare, ultima fiind *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, ediție revăzută și adăugită de Pr. Prof. Nicu Moldoveanu, (pe care o numesc *Ediție sinodală*), Ed. Institutului Biblic și de Misiune al

Moderato

mf Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfân - tu - lui

mf Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfân - tu - lui

Duh, Și în ve-cii ve-ci-lor, a - min.

Duh, Și în ve-cii ve-ci-lor, a - min.

p Și a-cum și pu - ru - rea a - min.

p Și a-cum și pu - ru - rea a - min.

c) **Troparele Învierii** fără excepție sunt preluate după Macarie Ieromonahul⁶⁷. Troparele cu scară cromatică, glasul IV și VI, sunt diatonizate. Lip-

Bisericii Ortodoxe Române, București, 1999, și armonizată de compozitorii secolului XX: Pr. Ion Runcu, Nicolae Lungu, Ioan D. Chirescu, Ion Croitoru. Cea mai veche armonizare a melodiei Ecteniei Mari gl. VIII aparține lui George Ionescu, *Divina Liturgie a Sfântului Ioan Gură de Aur* armonizată pe 3 voci egale întocmai după melodia orientală existentă în Biserica Ortodoxă Română, București, Tipografia Alexandru A. Grecescu, Piața Teatrului, 1885. George Ionescu (1848-1922) face parte din prima promoție de absolvenți ai Conservatorului de Muzică din București, 1864-1867, elev al clasei lui Ioan Cartu la Cor bisericesc, după ce înainte studiase muzica bisericească la mănăstirea Ciolanu, iar apoi la București cu Ștefanache Popescu. Reținem câteva idei interesante despre variantele armonice sau armonizate de muzică bisericească: „Lupta ce există între muzica modernă și cea veche, pentru a lua locul una alteia, a provocat în Biserica Română o adevărată lipsă de oameni speciali pentru serviciul bisericii. Pe de altă parte, multa înclinare ce o are românul pentru muzica orientală, care este și tipul melodiilor lui, face problematică înlocuirea totală a ei prin cea occidentală. O schimbare totală ar lipsi pe român de individualitatea sa muzicală între celelalte națiuni [...]. Fiecare națiune își are caracteristica și particularitatea sa în muzică. Aceasta este problema cea mare și aceasta trebuie să ne preocupe. A înlocui totalmente muzica occidentală pe cea orientală este a răpi românului sentimentele și frumosul ce-l simte [...]. Acum, dacă eu în îndrăzneța mea întreprindere n-am reușit pe deplin în a da adevărata interpretare armoniei către melodie, rămâne pe seama viitorimei, care nu puțin se va servi de prima mea concepțiune în realizarea marelui ideal românesc în acest gen”. Este considerat primul compozitor român „care transcrie piese din literatura psaltică pentru a le armoniza, sau care creează în stil psaltic”, *apud* S. BARBU-BUCUR, „Axionul Îngerul a strigat...”, p. 765.

⁶⁷ Melodia Antifoanelor I-II, glas VIII, este redată și de Ion Popescu-Pasărea, în volumul

sește troparul glas II.

d) **Veniți să ne închinăm** are o structură melodică preluată din glasul II diatonizat, cu stihurile pentru fiecare praznic împărătesc.

e) **Sfinte Dumnezeule** glas VI cu scara muzicală cromatizată. Este prima piesă din liturghie în care D.G. Kiriatic folosește elemente de polifonizare a melodiei: contrapunctul, imitația și isonul. Isonul, spune Victor Giuleanu „este destinat inițial – în practica execuției antifonice – să mențină cântarea primei voci, purtătoare a melodiei, la intonația exactă față de bază și în atmosfera modală cerută de cântare, sau pentru a o readuce la aceste condiții în cazul că vocea respectivă s-ar fi depărtat”⁶⁸. D.G. Kiriatic folosește isonul pentru prima dată în Liturghia sa la cântarea *Sfinte Dumnezeule*, secvența a II-a, apoi pregătește de pe ison cadența plagală din secvența a III-a:

amintit, fără a preciza autorul, așa cum face în cazul altor melodii de autor (vezi *Alt Unule Născut de Ștefanache Popescu*), precum și de Traian Vulpescu [*Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, Troparele și Irmoasele sărbătorilor de peste an*, scrise pe note liniare de pe cele mai bune versiuni ale cântării noastre bisericești tradiționale, simplificate și curățite, Litografia Schildkraut, Cluj, 1939, pp. 1-2], dar la melodia Antifonului II îl menționează ca autor pe Nectarie Frimu (pp. 3-4). Colecția sinodală trece în dreptul autorului celor două Antifoane „Melodie tradițională uniformizată” (pp. 13-15).

⁶⁸ MACARIE IEROMONAHUL, *Anastasimataru*, Viena, 1823.



A doua variantă la *Sfinte Dumnezeule* preia melodia glas VII folosită și de Gh. Cucu în Liturgia pentru cor mixt⁶⁹. Având în vedere relația apropiată dintre D.G. Kiriac și Gh. Cucu, n-ar fi exclusă posibilitatea ca Gh. Cucu să o fi preluat de la D.G. Kiriac.

f) Aliluia în două variante; prima în glasul I cu o foarte reușită armonizare modală, melodia regăsindu-se la A. Pann și preluată de majoritatea colecțiilor, inclusiv cea sinodală, cu mențiunea: *melodie uniformizată*; a doua varianta este în glasul VIII, întâlnită mult mai târziu la Nicolae Lungu, cu mențiunea: „glasul 8 trifonic”⁷⁰.

⁶⁹ A se vedea capitolul „Isonul – referință armonică originală în cântarea bizantină”, din Victor GIULEANU, *Melodica bizantină*, Ed. Muzicală, București, 1981, pp. 152-156.

⁷⁰ Gheorghe CUCU, *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt*, ediție îngrijită de Nicolae Lungu, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1970, p. XVII.

g) Heruvicul folosește o melodie ce aparține lui A. Pann în glasul VIII, cu treapta a II-a alterată suitor și cu repetate pasaje modulatorii în glasul VI și revenire în glasul VIII cu treapta a VII coborâtă.

Andante sostenuto

p A-min. Ca - ri pre he - ru - vi *dim.*

p A-min. A

p A-min. Ca - ri pre he - ru - vi

A-min. A A

imi, cu tai - nă in - chi - pu - i

in - chi - pu - im.

imi, cu tai - nă A in - chi - pu -

respirație individuală

h) Pre Tatăl, melodie în glasul V din A. Pann.

i) Răspunsurile Mari, melodii ale glasului VIII din compozițiile lui Iosif Naniescu⁷¹.

p Mi - la pă - cei, jert - fa la - u - dei.

p Mi - la pă - cei, jert - fa la - u - dei.

p jert - fa la - u - dei.

p jert - fa la - u - dei.

p jert - fa la - u - dei.

⁷¹ Melodia Răspunsurilor Mari, ce se păstrează până azi cu aproximație în majoritatea colecțiilor, se datorează lui Ștefanache Popescu, care specifică în dreptul melodiei: „modificate după originalul răposatului întru fericire Mitropolit Iosif Naniescu” (cf. Nifon PLOIEȘTEANU, *Carte de Muzică bisericească...*, p. 131). Ediția sinodală specifică în dreptul melodiei Răspunsurilor Mari: „Melodie uniformizată după Iosif Naniescu” (*Cântările Sfintei*

j) **Cuvine-se**, sau Axionul duminical, cu o melodie a glasului VIII, se pare, compoziție în stil psaltic a lui Kiriak, cu o desfășurare polifonică și cu o repartizare atipică a vocilor: Sopran 1, Sopran 2, Alto și Tenor.

The image shows a musical score for the hymn 'Cuvine-se' (Axionul duminical). It is written for four voices: Soprano I (S. I.), Soprano II (S. II.), Alto (A.), and Tenor (T.). The tempo is marked 'Andantino' and the time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'Cu - vi - ne - se cu a - de - vă - rat să Te fe - ri - cim pre Ti - i - ne, Năs - că - să te fe - ri - cim, Năs - că - ri - cim fe - ri - cim, Năs - că - toa - ri - cim fe - ri - cim, Năs - că -'. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte).

k) **Tatăl nostru**, melodia îndătinată a lui A. Pann, glas V.

l) **Chinonicul Lăudați pe Domnul**, glasul I⁷², este a doua piesă din opusul Liturghiei, după cea a Axionului, ce aparține ca profil melodic și prelucrare corală lui D.G. Kiriak, realizată de compozitor în stil psaltic. Prelucrarea corală îmbină elemente de polifonie cu imitație severă cu cele de armonie modală.

m) **Anexa** cuprinde următoarele piese:

- Troparul Întâmpinării Domnului, glas I, după A. Pann⁷³;
- Troparul Bunevestiri, glas IV, scara glasului II, după A. Pann, dar diatonizat⁷⁴;

liturghii... pp. 50-53); Traian Vulpescu îl trece drept autor pe Iosif Naniescu și anul în care le-a compus: 1836 (cf. *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur...*, pp. 16-18). Ion Popescu-Pasărea introduce varianta lui Ștefanache Popescu, fără a menționa autorul (cf. *Liturghierul de strană...*, pp. 22-23).

⁷² În ediția sinodală a Cântărilor Sfintei Liturghii, p. 355, D.G. Kiriak este trecut drept autorul acestui chinonic.

⁷³ Transcris în notație liniară de Traian Vulpescu (*Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur...*, p. 40).

⁷⁴ Traian Vulpescu îl transcrie cromatic în scara glasului II, cu La b (*Liturghia...*, p. 41).



- Troparul Floriilor, glas I, după A. Pann;
- Troparul Sfântului Gheorghe, glas IV, scara glasului II, după A. Pann, dar diatonizat;
- Troparul Paștilor (melodie grecească), dar de fapt este varianta glas II, însă diatonizată; varianta a II-a, glas II, după A. Pann (cromatică);
- Troparul Sfinților Constantin și Elena, glas VIII, după A. Pann;

- *Troparul Rusaliilor*, glas VIII, după A. Pann, melodie prelucrată admirabil de D.G. Kiriac; incipitul armonic este pe treapta a II-a la unison cu toate vocile ansamblului, cadențând în ordine, pe treptele: I-a și a V-a cu septimă în răsturnarea I-a și cu revenire pe treapta I-a:

Moderato

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of the Tropar of Rusaliilor. It is marked 'Moderato' and is in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems of four staves each. The lyrics are in Romanian. The first system of staves contains the lyrics: 'Bi - ne ești cu - vân - tat, Hris -'. The second system contains: 'toa - se Dum - ne - ze - ul no - - stru. Ce - la'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

- *Troparul Sfinților Petru și Pavel*, glas IV, scara glasului II, după A. Pann, dar diatonizată;

- *Troparul Schimbării la Față*, glas VII, după A. Pann;

- *Troparul Adormirii Maicii Domnului*, glas I, după A. Pann;

- *Troparul Sfintei Cruci*, glas I, după A. Pann;

- *Troparul Cuvioasei Parascheva*, glas VIII, după A. Pann;

- *Troparul Sfântului Dimitrie*, glas III, după A. Pann;

- *Troparul Sfântului Nicolae*, glasul IV, scara glasului II, după A. Pann, dar diatonizată;

- *Câți în Hristos...*, piesă originală; altă variantă, glas I, după A. Pann;

- *Crucii Tale...*, glas II, după A. Pann;

- *Axion la Întâmpinarea Domnului*, glas III, după Macarie, melodie simplificată cu pasaje de recitativ;

- *Axion la Învierea Domnului*, glasul I, după Macarie;

- Cu noi este Dumnezeu, glas VIII⁷⁵ ;
- La slujba Acatistului, glas VIII;
- Prohodul, după Ștefanache Popescu⁷⁶;
- Isaia dăntuiește, glas V, Sfinților Mucenici, Slavă Ție..., glas VII;

I.2.3. AXIONUL ÎNVIERII, ÎNGERUL A STRIGAT, GLAS I, DUPĂ MACARIE IEROMONAHUL⁷⁷

D.G. Kiriac folosește în armonizare melodia clasică a lui Macarie, „simplă, liniștită, sobră, reținută, de un ton confesional liric, fără prea multe semne ritmice sau ftorale, se scurge lin, de obicei pe trepte alăturate, salturile mari fiind evitate”⁷⁸. Armonizarea nu știrbește cu nimic valoarea intrinsecă a melodiei. Axionul Învierii în armonizarea lui Kiriac a străbătut istoria și a rămas o piesă de mare actualitate tocmai datorită concepției armonice pe care autorul a imprimat-o de la primele măsuri. Potrivit analizei lui Sebastian Barbu-Bucur, reținem următoarele caracteristici:

- a) tratarea heterofonică cu isonul bizantin pe sunetul de bază *mi*;



⁷⁵ Ediția sinodală a Cântărilor Sfintei liturghii specifică: „melodii tradiționale” (p. 292).

⁷⁶ Vezi „Prefață”, în: Prohodul Domnului și Dumnezeuului nostru Iisus Hristos, ediție îngrijită de Pr. Prof. Univ. Dr. Nicu Moldoveanu și Dr. Nicolae Ionescu-Palas, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2006.

⁷⁷ Este publicat pentru prima dată de însuși autorul, sub titlul „Axionul Învierii armonizat pentru cor de patru voci mixte, după melodia tradițională din Biserica Română”, București, 1902, apoi de episcopul Nifon PLOIEȘTEANUL, în *Carte de muzică bisericească...* (pp. 373-389), apoi în ediția postumă a *Liturghiei psaltice...* (pp. 98-104), precum și de Nicolae LUNGU în *Liturghia psaltică, vechile melodii tradiționale, transcrise pe notație liniară și armonizate pentru cor mixt*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1957, pp. 205-217, și de Ioan D. CHIRESCU, în: *Glasul Bisericii*, XXXI (1972), 9-10, pp. 222-230. Vezi și studiul lui S. BARBU-BUCUR, „Axionul Îngerul a strigat...”, pp. 763-778;

⁷⁸ S. BARBU-BUCUR, „Axionul Îngerul a strigat...”, p. 770.



- b) evitarea imitațiilor severe;
- c) valorificarea modului doric *mi*, cu *do#* și *do* becar;
- d) cadențarea armonică a primei secțiuni pe *re*;
- e) alternanța ritmică: 3/4 cu 2/4;
- f) utilizarea cadenței plagale;



- g) folosirea unui procedeu din contrapunctul palestrinian, numit *polifonie omofonă*, dublat de *imitație liberă*, în care o voce susține melodia, iar celelalte o întregesc armonic;



nea ză te.

No u le I e - ru - sa -

ru - sa - li - me;

h) evitarea relațiilor T – D și D – T, caracteristică de bază a barocului și clasicismului.

I.2.4. CHINONICUL LĂUDAȚI PE DOMNUL, GLAS I⁷⁹

În Liturgia bizantină chinonicul este o cântare liturgică ce reprezintă un verset dintr-un psalm (în cazul celui duminical *Psalmul 148*, 1) și este în directă legătură cu momentul împărtășirii preotului în Altar. Textul integral

⁷⁹ Cea mai recentă lucrare despre Chinonic aparține lui Nicolae GHEORGHIȚĂ, *Chinonicul Duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică și Muzică*, Ed. Muzicală, București, 2007, 320 p.

al chinonicului duminical este: „Lăudați pe Domnul din ceruri. Aliluia”. În colecțiile sinodale de muzică bisericească, în dreptul melodiei este trecut ca autor D.G. Kiriak⁸⁰, ceea ce ne determină să credem că D.G. Kiriak a și compus melodii în stil psaltic, după toată metodologia compoziției bisericești, respectând textul imnografic consacrat, melodia glasului cerut de ritualul cărților de cult, formule melodice și cadențiale proprii glasului, în cazul acestui chinonic, al glasului I.

Bizantinologul Titus Moiescu face următoarea analiză asupra formulelor melodice: „Prin formulă melodică trebuie să înțelegem acea micro-structură melodico-ritmică stabilă, pregnantă, repetabilă, prezentă într-o construcție muzicală datorită expresivității ei, capabilă să contribuie, alături de alte formule, la alcătuirea unei idei muzicale de o mai largă respirație”⁸¹. Același cercetător afirmă că formula melodică este fixă și specifică fiecărui glas, fiind utilizată și pentru a intra în atmosfera și modul glasului respectiv⁸². Chinonicele folosesc des formule cu funcții repetitive, modulatorii, de refren, de semicadențare sau cadențare finală⁸³. Formulele melodice sunt absolut necesare în practica muzicii bisericești, care este un fel de improvizație ad hoc din partea interpretului și îl ajută să se mențină în structura glasului, în melodia și ambianța lui caracteristică.

Un compozitor de muzică bisericească nu poate face abstracție de formulele melodice. Când compozitorul în mod deliberat elimină din ecuația compoziției formula melodică specifică glasului pe care îl abordează, atunci rezultatul creației sale pierde pecetea sau etosul sau spiritul glasului bisericesc bizantin și, implicit, atributul de „cântare tradițională de strănă”, iar creația sa se transformă într-una liberă, eliberată de stilul cântării de strănă. D.G. Kiriak nu a căzut în această capcană, ci și-a păstrat identitatea creatoare în limitele cântării de strănă, pe care a prelucrat-o armonic cu mijloacele specifice polifoniei și armoniei modale.

În acest context, nu greșim când afirmăm că D. G. Kiriak creează melodii în stil bisericesc, psaltic, așa cum este cazul chinonicului duminical.

⁸⁰ *Cântări la Sfintele Taine și la Ierurgii și alte cântări religioase*, Colecție întocmită, completată și revizuită de Pr. Prof. Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2002, pp. 101-102.

⁸¹ Titus MOIESCU, *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine II. Variante stilistice și de formă în muzica bizantină*, Ed. Muzicală, București, 2003, p. 110.

⁸² Titus Moiescu face distincția între formulele melodice și apechematele, care sunt scurte formule melodice neînsoțite de text, ci numai de expresii mnemotehnice, specifice fiecărui glas, iar acestea erau intonate de protopsalt sau domestikos spre a fixa elementele melodice caracteristice glasului ce urma să fie interpretat (*Cântarea monodică bizantină...*, p. 123).

⁸³ T. MOIESCU, *Cântarea monodică bizantină...*, p. 111.

Multora dintre creațiile sale nu li s-a putut descoperi sursa melodică, tocmai datorită disponibilității sale de a compune în stil bisericesc, tradițional.

Iată câteva formule melodice specifice glasului I stihiraric⁸⁴, folosite de D.G. Kiriac:

Gr. Costea, I. Croitoru, N. Lungu:
"Doamne, strigat-am"

Glas I stihirarhic
1 Andante

Doam__ne stri-gat-am că-tre ti ____ne a - u ____zi ____mă, a -
u ____zi - mă Doam__ne Doam-ne stri-gat-am că-tre
ti ____ne a - u ____zi ____mă; ia a-min-te gla - sul ru ____
gă - ciu ____nii me ____le când strig că - tre ti ____
ne a - u ____zi - mă Doam__ne.

Ca o concluzie generală asupra creației corale bisericești a lui D.G. Kiriac, împărtășim convingerea lui V. Gruescu, potrivit căreia noutatea ce a adus-o marele înaintaș poate fi numită „a doua românire” a muzicii bisericești⁸⁵, ce va crea o veritabilă etapă stilistică în evoluția artei corale românești.

⁸⁴ Exemple preluate după Constantin Rîpă, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, Sisteme tonale, Ed. Media Musica, Cluj-Napoca, 2001, pp. 124-125.

⁸⁵ Valentin GRUESCU, *Liturghia corală de tradiție bizantină pe drumul clasic al desăvârșirii de la Dumitru Georgescu Kiriac la Paul Constantinescu* (teză de doctorat), manuscris dactil.,

I.3. GHEORGHE CUCU ȘI STILUL PSALTIC ÎN CREAȚIA CORALĂ

I.3.1. REPERE BIOGRAFICE⁸⁶

Se naște la 11 februarie 1882 în localitatea Puești – Tutova, într-o familie cu 9 copii, din părinții Vasile și Smaranda. La vârsta de opt ani va învăța cu unchiul său după mamă primele noțiuni de cântare bisericească la biserica Domnească din Bârlad, unde era cântăreț. Tot aici va termina și școala de cântăreți bisericești cu protopopul Damian Rînzescu. La doar 15 ani va fi dirijor adjunct al corului bisericii din Bârlad, pe lângă Athanasie Popovici, dirijorul corului, de la care a deprins la perfecție notația liniară. În anul 1898 este angajat tenor al corului bisericii din Brăila, de unde află că s-a întors acasă de la Paris D.G. Kiriatic. Cu ajutorul acestuia, se înscrie la Conservatorul din București în anul 1900 și devine un apropiat colaborator al maestrului său. Începe să compună și să armonizeze melodii bisericești, astfel că în anul 1905 corul *Carmen*, înființat de D.G. Kiriatic în anul 1901, îi va interpreta în primă audiere *Răspunsurile liturgice*, glas V, după A. Pann. Nicolae Lungu, unul dintre elevii preferați ai lui Gh. Cucu, s-a ocupat îndeaproape de editarea unor lucrări corale de ale profesorului său, iar într-o Prefață semnală însemnarea lui Gh. Cucu de pe manuscris: „Aceste Răspunsuri, lucrate pe când eram elev la contrapunct, au fost cântate de *Carmen* și dirijate de mult iubitul meu maestru D.G. Kiriatic la Ateneu. Ele sunt prima mea lucrare serioasă”⁸⁷.

În anul 1907 pleacă la Paris, pe urmele lui D.G. Kiriatic, și studiază la *Schola Cantorum* cu profesori de înaltă ținută, între care amintim pe Georges Caussade (armonie, contrapunct) și Vincent d'Indy (contrapunct, orchestrație, forme muzicale)⁸⁸.

După întoarcerea acasă, din cauza lipsurilor materiale va funcționa, pe rând, în calitate de paraclisier, cântăreț bisericesc, dirijor. Consacrarea și recunoașterea valorii sale urma să apară în momentul când va fi numit director al corului Mitropoliei, în anul 1912, funcție pe care o va deține până

București, 2004, p. 34.

⁸⁶ Informații preluate din „Prefață”, alcătuită de prof. Nicolae Lungu (care și îngrijește ediția), la Gheorghe Cucu, *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1970, extras din *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXVIII (1970), 3-4.

⁸⁷ „Prefață”, p. II.

⁸⁸ Apud V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. II, Ed. Muzicală, București, 1999, p. 124.

la sfârșitul vieții, întâmplat destul de timpuriu, în anul 1932, la vârsta de 50 de ani. Va mai ocupa și funcțiile de profesor la seminarul „Nifon Mitropolitul” din anul 1920 și profesor la Academia de muzică religioasă, din anul 1928⁸⁹.

Muzicologul Viorel Cosma îl caracterizează așa:

„Talent muzical excepțional, născut și crescut în miezul surselor fundamentale ale artei autohtone (cântecul popular țărănesc și melosul psaltic), Gh. Cucu a lăsat o moștenire spirituală de autentică esență românească, împrumutând creației corale virtuți singulare, de valoare universală. Deși a abordat numai formele vocale, de predilecție miniaturale, totuși Gh. Cucu a reușit să sintetizeze noi mijloace de expresie artistică, de larg orizont estetic, în special pe linia valorificării resurselor modale, ritmico-melodice și heterofonice ale folclorului, oferind soluții originale pentru toate formele muzicale. S-a afirmat pe bună dreptate că auzea bine folclorul, că stăpânea legile interne ale limbajului popular, dar subtilitatea creatorului în mănuierea surselor, capacitatea de a concentra esențele pure, rămân virtuți ce l-au impus ca un rafinat maestru al genului vocal [...]. Lucrările liturgice pornesc de la sursa psaltică tradițională, pe care Gh. Cucu a privit-o în esența ei populară (cadențe, intonații, formule ritmico-melodice). A îmbinat admirabil melodia de strună cu polifonia clasică. A intuit excepționala originalitate a colindelor, pe care le-a înnobilit cu linii contrapunctice libere, fără a se atinge de simplitatea acestor miniaturi vocale populare. A încercat să amplifice armonia, să îmbine echilibrat polifonia cu țesătura verticală, dând omofoniei sensuri nobile, de o puritate remarcabilă”⁹⁰.

Părintele Nicu Moldoveanu îl caracteriza admirabil: „cântăreț, profesor, dirijor, folclorist, a contribuit din plin la fixarea și îmbogățirea repertoriului coral pur bisericesc, fie prin prelucrarea și armonizarea atâtor cântări psaltice bisericești de o frumusețe inegalabilă, fie prin compunerea altora într-un stil cvasi-bisericesc, foarte personal și inconfundabil [...]. Creația corală a lui Gh. Cucu constituie cea mai frumoasă cucerire a geniului coral bisericesc românesc”⁹¹.

Nicolae Lungu afirmă în Prefață la *Cântările Sfintei Liturghii* că Gh. Cucu a militat pentru „o reformă a muzicii corale pe baza tradiției psaltice, în care să vibreze calitățile frescului și ale spontaneității folclorice, transpuse pe un plan superior, supus gândirii componistice a vremii”⁹², iar părintele Stelian Ionașcu întărește convingerea că Gh. Cucu, prin contribuția

⁸⁹ „Prefață”, p. II.

⁹⁰ V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. II, p. 126.

⁹¹ N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 223.

⁹² „Prefață”, p. III.

adusă la afirmarea muzicii corale bisericești românești și prin continuitatea demersului lui D. G. Kiriac, poate fi considerat ca „o extensie interesantă a maestrului său” și reiterează noutatea pe care o aduce Gh. Cucu în creația corală bisericească: „și-a croit o cale personală pentru compoziția sa: a adăugat subtil, precum sarea în bucate, la filonul tradițional bizantin ineuizabil și elemente de esență folclorică, probabil cu gândul (nemărturisit) de a câștiga pentru liturghisire întreg sufletul românesc, mai mult sau mai puțin școlit”⁹³. Dragostea lui Gh. Cucu și admirația sa față de valorile culturii populare românești l-au determinat să dedice Liturgia sa „tuturor celor ce sunt convinși ca și mine că în biserică, în școală și, în general, în societatea românească să se vorbească și să se cânte românește”⁹⁴. Sintetizând aceste câteva idei privitoare la statutul culturii populare în definirea specificului românesc în muzică, vom încerca să prezentăm creația corală de factură bisericească a lui Gheorghe Cucu, accentuând componenta textului imnografic al pieselor, sursa melodică și succinte analize muzicale.

I.3.2. CÂNTĂRILE SFINTEI LITURGHII PENTRU COR MIXT⁹⁵

Structura imnografică

a) Ectenia Mare – la fel ca și D.G. Kiriac, preferă formula „Prea Sfântă Născătoare de Dumnezeu, mântuiește-ne pe noi”;

b) Antifoanele I-II respectă cu sfințenie formularul imnografic consacrat.

c) Fericirile. Includerea cântării *Fericirilor* reprezintă o noutate în cântarea corală bisericească. Majoritatea compozitorilor începând cu Kiriac și continuând cu Paul Constantinescu, în Muntenia, Muzicescu, Wachmann, C. Porumbescu, în Moldova, Gh. Dima, A. Bena în Transilvania, nu au *Fericirile*. Unii au preferat fie un tropar sau condac, alții și-au început Liturgia direct de la *Sfinte Dumnezeule*. Gh. Cucu în cântarea *Fericirii* a 9-a adoptă următoarea traducere: „Fericți veți fi când pentru Mine vă vor ocări și vă vor prigoni și vor zice tot cuvântul rău împotriva voastră, mințind”.

În rest întregul material imnografic este preluat după formularele oficiale ale cârților de slujbă.

⁹³ S. IONAȘCU, *Paul Constantinescu...*, p. 46.

⁹⁴ „Prefață”, p. III.

⁹⁵ Pe lângă Liturgia pentru cor mixt, terminată în anul 1917 și tipărită pentru prima dată de N. Lungu în 1970, pentru care va primi Premiul al II-lea George Enescu în anul 1919, Gh. Cucu are aceeași Liturghie pentru trei voci egale.

Structura melodică

Din punct de vedere muzical, Liturghia lui Gh. Cucu reprezintă pentru literatura de specialitate o chintesență a gândirii componistice românești într-un domeniu în care amprenta geniului creator românesc se poate intui pe fiecare pagină de partitură. Crescut și format în ambianța cântării bisericești de strănă, dar și în ambianța și parfumul folclorului românesc, Gh. Cucu va surprinde aspecte de melodicitate, armonie și polifonie care nu s-au mai întâlnit la predecesorii săi, nici chiar la D.G. Kiriac, a cărui abordare armonică, melodică și polifonică a fost mai rigidă și uneori mai stângace, sau așa după cum se exprima Zeno Vancea, „procedeul său este asemănător celui al compozitorilor medievali din Apus, care pe baza cântului gregorian au construit admirabile edificii sonore”⁹⁶.

Gh. Cucu este primul compozitor român care creează muzică în stil bisericesc, psaltic, folosindu-se de întregul arsenal tehnic de armonizare, prelucrare sau polifonizare a melodiei bisericești. Alternanța tonalităților, diversitatea structurilor melodice, abundența modulației, chiar în fraze melodice scurte, de tipul Ecteniilor, prezența recitativului liturgic, folosirea vocalizelor în nuanțe de *pp* ca și acompaniament melodic la textul muzical dat, toate aceste aspecte de estetică interpretativă au pus în valoare imensul travaliu creator al marelui compozitor. Desfășurarea muzicală a pieselor liturgice au darul de a reliefa naturalețea, simplitatea, profunzimea, autenticitatea discursului coral.

Iată doar câteva detalii generale care proiectează Liturghia pentru cor mixt a lui Gh. Cucu în panopia lucrărilor originale ca stil de abordare melodică, armonică și polifonică din literatura corală liturgică. Pentru analiză am ales câteva exemplificări: Ectenia Mare, Sfinte Dumnezeule, Crucii Tale, Miluiește-mă, Dumnezeule și La Râul Vavilonului.

a) Ectenia Mare debutează cu *Amin* în tonalitatea *Re Major*. Cele 4 linii melodice ale Ecteniei Mari se derulează în următoarea secvență modulară: *Re Major* – *si minor* (în cadență) – *Re Major* – *mi minor* (incipit) – *Re Major* (în cadență), adică modulație la relativa minoră, revenire în tonalitate, modulație în *mi minor*, tr. a II-a, revenire în tonalitate.

Un alt element ce merită subliniat este dublarea basului: Bas+Bariton, ceea ce creează impresia unei consistențe armonice pe vocile grave ale ansamblului.

⁹⁶ *Cântările Sfintei Liturghii...*(ediția sinodală), p. 26.

The image shows a musical score for a three-part setting of the text "Doam-ne mi-lu - ie - ște,". The score is divided into three sections: I, II, and III. Section I is marked "Andante, quasi lento" and "mf". Sections II and III are marked "p". The lyrics are "Doam-ne mi-lu - ie - ște,". The score is written for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.) parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

b) Antifoanele I-II sunt tratate armonic de Gh. Cucu în stil recitativ, specific tradiției bizantine⁹⁷.

c) Fericirile reprezintă prima schimbare voită de tonalitate, adică *mi minor*, în următoarea succesiune: *mi minor* cu cadență majoră pe treapta a V-a – revenire în tonalitate – modulație în *Sol Major* cu cadență pe treapta a V-a – revenire în tonalitate – modulație în *Sol Major* cu cadență pe treapta a V-a – cadență finală pe treapta I-a.

d) Veniți să ne închinăm – revenire la tonalitatea *Re Major* în stil recitativ pe cuvintele „Mântuiește-ne pe noi...”.

e) Sfinte Dumnezeule (varianta I-a) – Gh. Cucu prelucrează polifonic o melodie bisericească pe glasul VII, în tonalitatea *Sol Major*, ce i se atribuie⁹⁸, ceea ce înseamnă că îi aparține și, prin urmare, poate fi trecută la lucrări originale create în stil psaltic. Procedee armonice: isonul, tema melodică, răspuns, recitativ.

⁹⁷ Z. VANCEA, *Muzica bisericească corală...*, p. 62.

⁹⁸ Vezi V. GIULEANU, *Melodica bizantină*, p. 77, unde cântarea recitativă este trecută la capitolul *Tempoul*, și în care se specifică: mișcarea recitativă este corespunzătoare mișcării libere, declamatorii, apropiată de cadența vorbirii, un ritm de factură verbală de tipul „parlando”, care folosește accentele prozodice ale vorbirii. În anumite texte muzicale, recitativul poate căpăta și o tentă intonațională, declamatorie, de retorică și solemnitate, de tipul cântării Apostolului, al Evangheliei, al citirilor liturgice în manieră recitativă.

Linistit

S. *Sfin-te Dum-ne-ze - u - le Sfin-te ta - re*

A. *Sfin-te Dum-ne-ze - u - le Sfin-te ta - re*

T. *A*

B. *Sfin-te Dum-ne-ze - u - le Sfin-te făr' de*

Se cîntă de 3 ori, apoi:

p *Sfin-te făr- ră de moar - te Mi - lu - ie - ște - ne pre noi.*

p *Sfin-te făr- ră de moar - te Mi - lu - ie - ște - ne pre noi.*

p *Mi - lu - ie - ște - ne pre noi.*

moar - te Mi - lu - ie - ște - ne pre noi.

Varianta a II-a, folosește aceeași temă melodică, dar o transpune pentru voci bărbătești în Re Major, și pregătește revenirea în tonalitate printr-un acord de septimă, ce devine acord comun al tonalității inițiale:

Andante - moderato **Se cîntă fără întrerupere**

S. *dolce e legato*

A. *p* *Sfin-te Dum-ne-ze - u - le, Sfin-te ta - re*

T. *p* *Sfin-te Dum-ne-ze - u - le Sfin-te făr' de*

B. *p* *Sfin-te Dum-ne-ze - u - le Sfin-te făr' de*



Surpriza apare la Sfinte Dumnezeule C, unde Gh. Cucu creează pe cadență un acord de treapta a 2-a cu septimă, foarte rar întâlnit în scriitura corală bisericească de până la el,

și modulează în Re Major, păstrând la vocile bărbățești melodia inițială a glasului VII, peste care suprapune o altă melodie dezvoltată contrapunctic la vocile feminine de Sopran și Alto. Pe cadența finală de pe cuvintele „miluiește-ne pe noi” creează același acord comun cu tonalitatea Sol Major și cu septimă, cadență prelungită în recitativ pe cuvintele doxologice „Mărire Tatălui...” cu alt acord surpriză: cadență cu acord de dominantă cu septimă și nonă:

Handwritten musical score for a liturgical piece in Re Major. The score consists of four staves, likely representing four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II) and piano accompaniment. The lyrics are in Romanian, including "ze-u-le", "Sfin-te", "Dum-ne", "fă-ră de moar-te", and "ieș-te-ne pre noi". The score includes dynamic markings like "Sf", "f", "rit.", and "a tempo". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is in a traditional, handwritten style with various musical symbols and clefs.

Cadența pe treapta a II-a cu septimă face pasul modulației diatonice în Re Major pentru ultima secțiune a Trisaghionului liturgic, cu o desfășurare largă pe 6 voci, melodia de la Sopran fiind dublată de Tenor I, iar cea de la Alto I dublată de Tenor II, cu o inflexiune de scurtă de modulație cromatică (Re Major – Fa# Major cu septimă, răsturnarea a II-a – acord pe treapta a II-a răsturnarea I-a – acord de treapta a V-a răsturnarea a II-a – revenire în tonalitate prin acordul comun de treapta a VII-a – cadență finală V – I).

The image shows a musical score for a Trisagion hymn, marked "Maestoso". It is a three-part setting for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in Romanian and are: "- ne pre noi. Sfin - te Dum - ne - ze - u - le, Sfin - te ta - re Sfin - te, Sfin - te fă - ră de moar - te mi - lu - ieș - te - ne pre noi." The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the staves, and the musical notation includes notes, rests, and bar lines.

Această variantă a Trisaghionului liturgic în tratarea armonico-polifonică a lui Gh. Cucu reprezintă exemplul cel mai edificator prin care o melodie psaltică simplă a glasului VII suportă o prelucrare corală de asemenea anvergură.

Varianța a III-a reprezintă prelucrarea unei melodii libere în stil bisericesc cu evidente influențe populare, ceea ce creează impresia unui colind. Trisaghionul este construit foarte armonios și echilibrat, fiecare partidă a ansamblului coral fiind pusă în valoare mai ales datorită configurației de formă, întrucât piesa este una monopartită cu trei secțiuni, fiecare secțiune având la rândul ei o structură imnografică și melodică independentă, de sine stătătoare:

- **prima secțiune: A1** – Sfinte Dumnezeule, Sfinte tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi (se repetă de trei ori);

- **a doua secțiune: B** – Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh. Și acum și pururi și în vecii vecilor. Amin.

- **a treia secțiune:** repetarea ultimului fragment din secțiunea A: Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi, cu repetarea întregului segment A: Sfinte Dumnezeule, Sfinte tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi.

În cazul de față, **secțiunea A** debutează cu o linie melodică în Sol Major, la cele două voci feminine, și imediat, pe fragmentul II al secțiunii I, pe fondul unui ison de re la Sopran și Tenor, alto I și II continuă linia melodică principală; pe fragmentul III al secțiunii I, vocile feminine continuă melodia de bază a piesei, cadențând în formulă completă a vocilor ansamblului, cu cadență palgală: I – VII 6 – I 7 – IV – I:

I Linistit

S. *mf* Sfin-te Dum-ne-ze-u-le, *p* Sfin-te ta-re, Sfin-te fă-ră de
A. *mf* Sfin-te Dum-ne-ze-u-le, *p* Sfin-te ta-re, Sfin-te fă-ră de
T. *p* Sfin-te ta-re
B. *p* Sfin-te ta-re

II

S. *p* moar-te mi-lu-ie-ște-ne pre noi. *mf* Sfin-te Dum-ne-
A. *p* moar-te mi-lu-ie-ște-ne pre noi. *mf* Sfin-te Dum-ne-
T. *p* mi-lu-ie-ște-ne pre noi. *mf* Sfin-te Dum-ne-
B. *p* mi-lu-ie-ște-ne, mi-lu-ie-ște-ne

Prima secțiune repetată a doua oară: A2, debutează cu tema melodiei de bază transpusă cu o 5P ascendentă la vocea de Tenor; fragmentul II al secțiunii A2 continuă la vocea de Alto, sprijinit de un ison pe cvinta acordului treptei I la Tenor și Alto; fragmentul III al secțiunii A2 reia tema melodică la vocea de Tenor și cadențează plagal;

Prima secțiune repetată a treia oară: A3 reia identic întreaga construcție armonică a secțiunii A1.

A doua secțiune B reprezintă formula doxologiei mici în stil eva-si-recitativ pe primul fragment și cadențează plagal I – IV – I în succesiunea identică a construcției armonice din fragmentul III al secțiunii A.

Secțiunea a III-a este repetarea secțiunii A, în care Gh. Cucu dezvoltă monumental scriitura corală, dublând melodia vocilor de Sopran I cu cea de Tenor I și cea de Sopran II cu cea de Tenor II, rezultând o construcție de 8 voci pe cadența plagală finală: S1-S2-A-T1-T2-B1-B2-B3. Încărcătura armonică este abundentă, datorită notelor de pasaj sau melo-dice.

The image shows a musical score for a Byzantine chant, likely a doxology. It consists of six staves, each representing a different vocal part. The staves are labeled on the left as S. (Soprano), II (Soprano II), A. (Alto), I (Tenor I), T. (Tenor II), and B. (Bass). The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are in Romanian and are written below the staves. The lyrics are: "Sfin - te, Sfin - te, Sfin - te, Sfin - te ta - re, Sfin - te, Sfin-te Dum-ne - ze - u - le, Sfin - te ta - re, Sfin-te fă - ră de". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The staves are arranged in a way that allows for a clear view of the harmonic structure and the interplay between the different vocal parts.



f) Crucii Tale ne închinăm⁹⁹ este cântarea ce se cântă în locul trisaghi-onului, fiind construit pe aceleași coordonate ale formei imnografice mo-nopartite ca și *Sfinte Dumnezeule*. Mica deosebire față de Trisaghionul cla-sic constă în faptul că secțiunea A are 2 fragmente: A1-A2.

Gh. Cucu face precizarea: „pe un motiv psaltic, glasul al 2-lea diatonizat”. Interesantă opțiunea compozitorului, dacă avem în vedere că acest glas prin excelență cromatic nu se diatonizează, pentru că în acest caz își pier-de caracterul de glas cromatic. Diatonizarea glasurilor cromatice a devenit o „modă” a timpului, evident o modă ce servea doar interesului pur muzical al construcției corale și mai puțin al celui eminent liturgic, care nu face concesii de acest tip. Se pot întâlni însă pe parcursul unei monodii în glasul II sau VI inflexiuni sau chiar pasaje ample modulatorii, de regulă într-un glas diatonic.

Este evidentă intervenția autorului atât în desfășurarea melodiei, mult mai melismatică decât cea tradițională, cât și în textul imnografic. Gh. Cucu în fragmentul al II-lea al secțiunii A elimină inexplicabil cuvintele „o lăudăm”, păstrând în frază doar cuvintele „o mărim”.

⁹⁹ *Crucii Tale...* este imnul care se cântă, în locul Trisaghionului, la sărbătorile închinare Sfintei Cruci, adică în ziua de 14 septembrie și în Duminica a III-a din Postul Mare.

Secțiunea A1 este construită melodic pe pilonii tonalității Re Major într-o secvență imitativă la toate vocile:

I-a oară
Andante

Alto
Tenor I
Tenor II
Bas

p
p

Cru - cii Ta le ne în - chi -
Cru - cii Ta le ne
Cru - cii

Secțiunea A2, surprinzător, este construit pentru 4 voci bărbățești, ceea ce reprezintă o altă „inovație” corală într-un discurs muzical destinat vocilor mixte, în aceeași secvență imitativă la toate vocile și cu o scurtă inflexiune modulatorie cromatică:

A doua oară

T. I
T. II
Bar.
B.

p

Cru - cii Ta le ne în - chi - năm, Stă -
Cru - cii Ta le
Cru - cii Ta le ne în - chi - năm,
Cru - cii Ta - le ne

Fragmentul **A3** reia discursul inițial.

Secțiunea B reprezintă formula imnografică a doxologiei mici într-un tempo de *Allegretto*, iar melodia curge imitativ la toate vocile. Observăm și în această secțiune o repartizare inedită a vocilor în ansamblu: A-T1-T2-B1-B2, rezultând 5 voci corale mixte, mai puțin vocea de Sopran.

Fragmentul II din secțiunea A1 reproduce discursul inițial.

Repetarea întregii **secțiuni A** este construită contrapunctic imitativ, cu melodia de bază pornind de pe tonica lui Re Major la vocile de Bas și Bariton, continuă cu vocea de Tenor II cu imitație la cvintă ascendentă, imitație la octavă ascendentă la vocea de Tenor I și imitație la cvintă ascendentă la Alto.

La „Puternic”

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the staves, with some words spanning across multiple staves. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: mă - rim, Cru - cii, Ta, le ne în - chi - nă, Stă - le, cru - cii, Ta, le ne în - chi - nă, Stă - pi - ne, cru - cii, Ta - le ne.

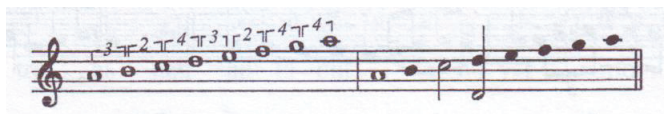
Cadența finală plagală, un acord mărit în răsturnarea a II-a, cu treapta a III-a coborâtă și cu treapta a II-a urcată, demonstrează capacitatea autorului de a prelucra armonic monodia bizantină într-o manieră extrem de rafinată și profesionistă.



I.3.3. MILUIEȘTE-MĂ, DUMNEZEULE!

Această piesă a fost compusă de Gh. Cucu pentru trei voci egale și publicată în diferite colecții¹⁰⁰. Textul imnografic este luat din Psalmul 50, 1-3: „Miluiește-mă, Dumnezeule, după mare mila Ta și după mulțimea îndurărilor Tale șterge fărădelegea mea. Mai vârtos mă spală de fărădelegea mea și de păcatul meu curățește-mă”. Gh. Cucu compune pe acest text o melodie bisericească pe glasul V de o frumusețe și simplitate răscolitoare. Glasul V (plagalul glasului I) este reprezentat de două tipuri de scări: scara diatonică cu baza pe *la* (*ke*) în tactul sau tempoul irmologic și scara enarmonică **agem** cu baza pe *re* (*pa*)¹⁰¹. Astăzi, scara glasului V **agem** se intonează diatonic, iar ftoara enarmonică **agem** ce era așezată pe sunetele *si* (*zo*), ce devenea *ifes* (bemol), și pe *fa* (*ga*) este folosită în glasurile enarmonice III și VII¹⁰².

- scara diatonică cu baza pe *la*

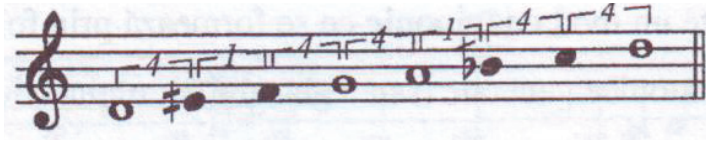


¹⁰⁰ *Cântările Sfintei Liturghii*, Ed. Institutului Biblic, București, 1933; *Iubi-te-voi Doamne*, Culegere de cântări religioase corale, Ed. Institutului Biblic și de Misiune, București, 1957, pp. 45-49; Pr. Prof. Nicu MOLDOVEANU, *Repertoriu Coral*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1983, ²1993, ³2003, pp. 351-354; a fost adaptată și ca aranjament pentru cor mixt de către Pr. Nicu Moldoveanu și tipărită în *Antologie corală laică și religioasă pentru formații mixte*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2006, pp. 134-139, precum și de Pr. Stelian Ionașcu (mss).

¹⁰¹ C. RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii*, p. 127.

¹⁰² V. GIULEANU, *Melodica bizantină*, p. 160; vezi și Jean LUPU, *Dicționar universal de muzică*, Ed. Litera Internațional, București-Chișinău, 2008, p.13.

- scara diatonică cu baza pe re:



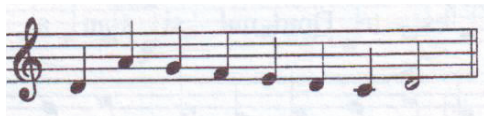
Cadențe imperfecte pe sol, la;



Cadențe perfecte și finale se fac pe re (uneori sol)



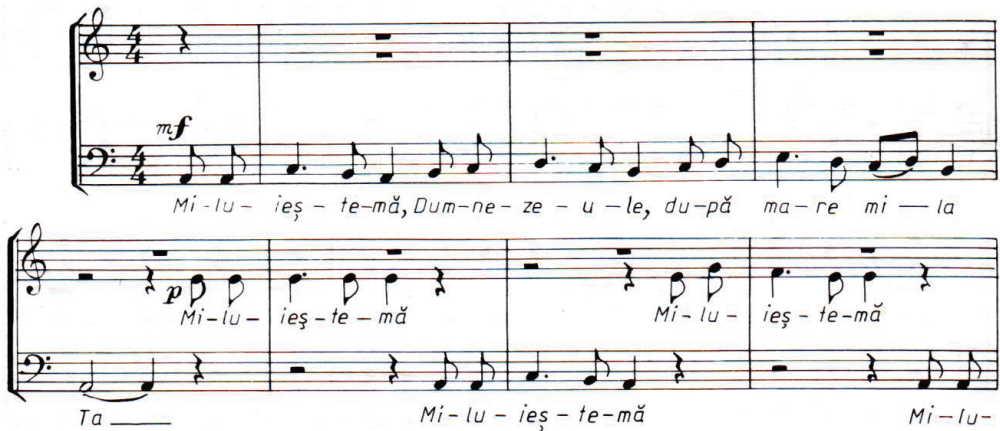
Formula de acordaj



Tema principală



Discursul muzical debutează cu tema principală la vocea a III-a; urmează un dialog al vocilor sub forma de întrebare - răspuns:



Cadența secțiunii A1 la toate vocile, cu tema principală transpusă la octavă și cu o coda prelucrată din formula de acordaj a glasului V stihiraric.

First system of musical notation for section A1. The top staff (treble clef) and bottom staff (bass clef) contain the following lyrics: *Mi-lu - ieș-te-mă, mi-lu - ieș-te-mă, Mi-lu - ieș-te-mă Dum-ne-*. The notation includes a *cresc.* marking and a *mJ* (musical jump) symbol. The bottom staff has a *p* (piano) marking at the end.

Second system of musical notation for section A1. The top staff (treble clef) and bottom staff (bass clef) contain the following lyrics: *ze-u-le du-pă ma-re mi-la Ta Mi-lu - ze-u-le du-pă ma-re mi-la Ta Mi-lu -*. The notation includes a *p* (piano) marking at the end of the top staff.

În **secțiunea A2** schimbă discursul muzical prin apariția unei linii melodice care nu depășește intervalul unei cvinte perfecte la vocea I, dublată de o construcție armonică modală cu succesiuni de acorduri pe treptele secundare cu septime (tr. a II-a), pregătind coda într-o cadență plagală I-IV-I.

First system of musical notation for section A2. The top staff (treble clef) and bottom staff (bass clef) contain the following lyrics: *ieș-te-mă, Dum-ne- ze-u-le, mi-lu- ieș-te mă, Dum-ne- ze-u-le, mi-lu-*. The notation includes a *p* (piano) marking at the end of the top staff.

Second system of musical notation for section A2. The top staff (treble clef) and bottom staff (bass clef) contain the following lyrics: *ieș-te-mă, Dum-ne- ze-u-le, du-pă ma-re mi-la Ta ieș-te-mă, Dum-ne- ze-u-le, du-pă ma-re mi-la Ta*. The notation includes a *p* (piano) marking at the end of the top staff.

Third system of musical notation for section A2. The top staff (treble clef) and bottom staff (bass clef) contain the following lyrics: *ieș-te-mă, Dum-ne- ze-u-le, du-pă ma-re mi-la Ta*. The notation includes a *p* (piano) marking at the end of the top staff.

Secțiunea B1 introduce la vocea I-a o temă melodică pe un interval de 6m dezvoltată progresiv pe cuvintele „șterge fărădelegea mea”, cadențând plagal. Urmează 2 măsuri cu tentă modulatorie spre Sol Major. Aici vedem apariția secțiunii **B2**, în care Gh. Cucu dezvoltă contrapunctic tema melodică a vocii a II-a. Alternanța majorului cu minorul sporește tensiunea melodică acumulată în măsurile anterioare prin cadența de pe treapta a V-a.



Formula ostinato își face apariția prin folosirea acordului de treapta a IV-a, ca acord de modulație în tonalitatea inițială, *la minor*, dar și ca întregire a discursului contrapunctic desfășurat la vocile inferioare, a II-a și a III-a:



Lucrarea se încheie cu o coda ce are valoare de cadență finală plagală.



Această lucrare a lui Gh. Cucu reprezintă modelul cel mai convingător de a reliefa ponderea și disponibilitatea acestui compozitor de a crea melodii în stil bisericesc sau psaltic. Nu putem spune că lucrarea că se încadrează perfect în stilul sau maniera cântării de strănă, dar folosește scara glasului V ca structură melodică a piesei. Măiestria compozitorului se poate desluși și dacă defalcăm linia melodică a fiecărei voci în parte și vom observa că fiecare linie melodică a fiecărei voci din ansamblu poate fi receptată și asimilată în egală măsură ca fiind linia melodică principală, de bază. De altfel, părintele Nicu Moldoveanu a extras părți componente ale melodiilor celor trei voci și a asamblat o singură melodie, ce poate fi cântată ca atare¹⁰³, așa cum a procedat și în cazul altor lucrări corale, extrase pentru o singură voce¹⁰⁴, care se pot cânta la sfintele slujbe ca *pricesne* sau *chinonice*.

Dirijorul și profesorul Valentin Gruescu, cel ce a analizat în detaliu creația liturgică a lui Gh. Cucu, îl surprinde pe acesta în câteva remarci pertinente, din care am selectat pe cele mai interesante:

- Gh. Cucu este un reformator, un novator, un căutător, un descoperitor al unor noi maniere de expresie;

- Poate fi definit ca „un compozitor harismatic”, pentru că desăvârșește creația corală de tradiție bizantină, folosindu-se indiscutabil de moștenirea primită de la D.G. Kiriac;

- Este compozitorul originalității, al tinereții, dinamismului, sincerității, al respectului față de tradiție;

- Gh. Cucu este poate primul compozitor român cu o viziune integrotoare asupra destinului creației corale liturgice și, prin această deschidere spre universal, oferă urmașilor săi veritabile „rețete” de compoziție românească în stil psaltic, bisericesc, liturgic, neîndepărtându-se nicio clipă de filonul cântării de strănă, principala sursă de inspirație, dar capabil să decanteze din filonul melodic tradițional al stranei puritatea unei melodii simple, directe și sincere a românului, „care trăiește și cântă”;

- Reușește convingător și emblematic să condenseze „melodia psaltică până la esențializare, dăruind Bisericii o altă variantă muzicală liturgică, în care spiritul melodiei vechi de strănă se îmbină în mod esențial cu spiritul inconfundabil al compozitorului însuși și din această simbioză se naște providențial creația liturgică în stil psaltic¹⁰⁵.

¹⁰³ *Cântări la Sfintele Taine și Ierurgii...*, pp. 112-113.

¹⁰⁴ *Lăudați pe Domnul* de D.G. Kiriac; *Doamne auzi glasul meu*, de N. Lungu; *Până când, Doamne*, de D. Bortneanschi; *Suflete al meu*, de M. Berezovschi; *Veniți să ne bucurăm*, de Ioana Ghika-Comănești; *Înnoiește-te, Noule Ierusalime*, de Musicescu (N. MOLDOVEANU, *Cântări la Sfintele Taine și Ierurgii...*).

¹⁰⁵ Valentin GRUESCU, *Liturghia corală...*, pp. 577-579.

Toate considerațiile analitice asupra creației liturgice a lui Gh. Cucu nu fac decât să ne întărească, dacă mai era necesar, convingerea că „opera muzicală a marelui compozitor a este cea mai frumoasă și veritabilă cucerire a geniului românesc la începutul secolului XX. Și aceasta, tocmai pentru că izvoarele de inspirație au fost cântarea bisericească de strănă și folclorul”¹⁰⁶.

I.4. PAUL CONSTANTINESCU

SAU FORȚA REVELATOARE A POLIFONIEI BIZANTINE

După D.G. Kiriac și Gheorghe Cucu, care au creat o tradiție solidă și profund românească în cultura muzicală bisericească, în care elementul autohton s-a îmbinat în mod fericit cu cel bizantin, era necesară apariția unei personalități marcante din lumea muzicală, care să autentifice, să recepteze și să promoveze ideile și întreaga operă lansată în muzica bisericească românească a celor doi predecesori. Și aceasta cel puțin din trei motive:

1. Școala de compoziție corală fondată de D.G. Kiriac și asimilată de ucenicii lui trebuia să primească girul deplinei consacărî, pentru a deveni realmente un laborator performant și credibil de instruire și formare a viitorilor muzicieni ai genului coral bisericesc;

2. Produsul compozițional al Școlii lui D.G. Kiriac trebuia apoi să formeze printr-o evoluție calitativă a gândirii componistice, în care materialul muzical brut de sorginte bizantină să poată fi pus în lumină într-un limbaj modern, similar celui european, limbaj ce apărea deja pe harta culturii europene prin curente ce se înfiripau la începutul secolului XX, secol caracterizat printr-un „pluralism stilistic inedit” ca reacție împotriva impresionismului¹⁰⁷. Și ne gândim în primul rând la noua școală vieneză, dodecafonică, ilustrată de Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935), la școala franceză impresionistă, remarcată prin „accentuarea factorului senzorial și prin subtile și inedite sonorități armonice”, ilustrată magistral de Claude Debussy (1862-1918) și Maurice Ravel (1875-1937), la neoclasicism și romantismul târziu, ce au dat naștere școlilor naționale ale secolului al XX-lea: Școala rusă, reprezentată de Alexander Glazunov (1865-1936), Serghei Rahmaninov (1873-1943), Igor

¹⁰⁶ N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 223.

¹⁰⁷ Prof. Ecaterina BANCUI, *Istoria Muzicii*, Modul de studiu pentru studii universitare prin învățământ la distanță, Cluj-Napoca, 2011, p. 8.

Stravinski (1882-1971), Dmitri Șostakovici (1906-1975); Școala franceză, reprezentată de „Grupul celor șase”: Luis Durey (1888-1979), Germaine Tailleferre (1893-1983), Georges Auric (1899-1983), Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974); Școala italiană, Școala germană, Școala maghiară, reprezentată de Béla Bartók și Zoltán Kodály; Școala cehă, poloneză și cea americană în care la loc de frunte se situează personalitatea lui George Gershwin (1898-1937) și a lui Leonard Bernstein (1918-1990)¹⁰⁸. Școala românească este reprezentată de George Enescu (1881-1955), Paul Constantinescu (1909-1963), Sigismund Toduță (1908-1991), Anatol Vieru (1926-1998), Ștefan Niculescu (1927-2008), Pascal Bentoiu (1927-2016), Vasile Herman (1928-2010), Tiberiu Olah (1928-2002), Aurel Stroe (1932-2008), Cornel Țăranu (1934)¹⁰⁹;

3. Pentru realizarea acestui proiect inedit, dar extrem de îndrăzneț – pe alocuri chiar riscant, dar necesar –, trebuia creat cadrul uman și instituțional adecvat. Cel uman a apărut în persoana lui Paul Constantinescu, personalitate plurivalentă a culturii muzicale românești, iar cel instituțional s-a polarizat în jurul a două instituții: Biserica și Școala. Biserica – prin personalitatea bizantinologului preotul Ioan D. Petrescu-Visarion¹¹⁰, iar Școala, prin înființarea Academiei de Muzică religioasă de pe lângă Patriarhia Română din București, de către patriarhul Miron Cristea. Aceasta va fuziona în anul 1941 cu Academia Regală de Muzică¹¹¹. Din anul 1929 componența disciplinelor era următoarea:

- Ioan D. Chirescu – Muzica psaltică și Solfegiu comparat;
- Gheorghe Cucu – Armonie, Contrapunct, Compoziție corală și Dirijat;
- G. Folescu – Canto;
- I. Livescu – Dicțiune;

¹⁰⁸ E. BANCUI, *Istoria Muzicii*, p. 10.

¹⁰⁹ E. BANCUI, *Istoria Muzicii*, p. 11.

¹¹⁰ După studii de perfecționare la Schola Cantorum, unde va studia muzica gregoriană și Istoria Muzicii la Sorbona între anii 1928-1931, vine în țară și va preda Paleografie muzicală și Istoria Muzicii la Academia de Muzică Religioasă, înființată de patriarhul Miron Cristea în anul 1928. În anul 1941, această Academie va fuziona cu Academia Regală de Muzică. În paralel, era și preot la biserica „Visarion” din București, unde a creat un adevărat laborator de studiu al muzicii bizantine, făcând din amvonul acestei biserici „nu numai o tribună duhovnicească, ci și o platformă de pe înălțimea căreia a reușit să valorifice vechea cântare bizantină” (*apud* T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p. 11). Aici l-a avut colaborator apropiat pe Paul Constantinescu.

¹¹¹ Un studiu amplu și documentat despre Academia de Muzică Religioasă a publicat Alexie BUZERA, „Constantin Brăiloiu și Academia de Muzică Religioasă”, în: *Centenar Constantin Brăiloiu*, ediție îngrijită de Vasile Tomescu și Michaela Roșu, Ed. Muzicală, București, 1994, pp. 191-196.

- Episcopul Tit Simedrea – Liturgică;
- Constantin Brăiloiu – Istoria Muzicii și Folclor;
- Ion Croitoru – Cânt Coral;
- Preotul Ioan D. Petrescu – Cânt gregorian și Paleografie muzicală (din anul 1941)¹¹².

Iată, așadar, cadrul propice creat și urma ca personajul principal să își intre în rol.

I.4.1. REPERE BIOGRAFICE¹¹³

Paul Constantinescu se naște la data de 30 iunie 1909 la Ploiești și moare în 20 decembrie 1963 în plină activitate creatoare. Ucenicia în muzică o începe cu profesorul de vioară Boris Koffer, cu Traian Elian (armonie și vioară), cu Ioan Cristu Danielescu (teorie-solfegiu). Între 1929-1933, frecventează cursurile Conservatorului din București, unde îi va avea ca profesori pe Faust Niculescu (teorie-solfegiu), Alfonso Castaldi (armonie), Constantin Brăiloiu (Istoria muzicii), George Breazul (enciclopedie și pedagogia muzicii), Dimitrie Cuclin (estetică muzicală și forme), Mihail Jora (armonie, contrapunct, compoziție), Ștefan Popescu (dirijat coral), Octav Cristescu și Mihail Vulpescu (canto auxiliar). În perioada anilor 1933-1935, se va perfecționa la Viena cu Franz Schmidt, Oswald Kabasta și Joseph Marx (compoziție). Continuă aprofundarea compoziției cu Mihail Jora la București.

Activitatea sa și-a desfășurat-o pe trei paliere: violonist și dirijor de cor ceremonial la Ploiești (1927-1934), profesor de armonie, contrapunct și compoziție la Academia de muzică religioasă și la Conservatorul bucureștean (1937-1963) și dirijor de cor bisericesc la biserica Sf. Visarion din București. Prezența lui Paul Constantinescu ca dirijor al acestui cor din biserica al cărei slujitor era preotul Ioan D. Petrescu reprezintă pata de culoare a activității sale muzicale. Personalitatea bizantinologului Ioan D. Petrescu l-a copleșit, iar valoarea acestui muzician emblematic l-a determinat de fapt să accepte o colaborare ce se va dovedi providențială pentru destinul muzicii corale și vocal-simfonice religioase românești, dar și cu accente dramatice în relațiile interpersonale dintre cei doi muzicieni, asupra cărora vom face câteva referiri mai târziu.

¹¹² A. BUZERA, „Constantin Brăiloiu și Academia de Muzică Religioasă”, p. 194.

¹¹³ Toate datele biografice au fost preluate după Viorel COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. II, pp. 52-53.

Cine era de fapt Ioan D. Petrescu? Care a fost rolul jucat de el în colaborarea cu Paul Constantinescu? Iată doar două întrebări la care vom încerca să răspundem și să aflăm de fapt resorturile și nuanțele unei opere muzicale magistrale, operă ce nu poate fi despărțită de colaborarea celor doi.

Preotul Ioan D. Petrescu este produsul a două instituții de învățământ: Facultatea de Teologie (1902-1907) și Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică (1924-1928), ambele din București. La Conservatorul bucureștean i-a avut profesori, printre alții, pe D.G. Kiriak (teorie-solfegiu), nașul său de cununie, Ion Nonna Otescu (armonie). Îndată după terminarea studiilor muzicale la București, va pleca la Paris pentru trei ani ca superior al Capelei române și se va înscrie la Schola Cantorum și la Sorbona. Aici va studia muzica gregoriană, armonia și Istoria muzicii. Între profesorii parizieni s-au numărat André Pirro, Achille Philippe, renumitul bizantinolog Amédée Gastoué și compozitorul Vincent d'Indy. Paralel cu misiunea de păstor de suflete, preotul Ioan D. Petrescu va funcționa în calitate de profesor de paleografie muzicală și Istoria muzicii la Academia de Muzică Religioasă, înființată de patriarhul Miron Cristea în anul 1928, iar din 1941, când această instituție va fuziona cu Academia Regală de Muzică, va preda aici cânt gregorian și paleografie muzicală, până în momentul desființării acesteia din anul 1948. Activitatea de preot însă nu a încetat decât în anul morții sale, petrecută în 1970¹¹⁴. Biserica Sf. Visarion, la care slujise din 1911, a devenit laboratorul principal de studiere și promovare a muzicii vechi bizantine, prin conferințe și mai ales audiții și concerte, evenimente la care erau prezenți mereu Paul Constantinescu, Vasile Popovici, Marin Ionescu, Gheorghe Ciobanu, diaconul Grigore Panțiru, Titus Moisescu. Toate aceste prețioase informații le datorăm bizantinologului Titus Moisescu, unul dintre discipolii cei mai apropiați ai lui Ioan D. Petrescu, și care a avut inspirația ca spre sfârșitul vieții sale să le aștearnă în scris într-un volum intitulat *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, pe care am folosit-o ca reper bibliografic. Bunăoară, Titus Moisescu spunea despre „laboratorul” de la Sf. Visarion:

„a făcut din amvonul bisericesc nu numai o tribună duhovnicească, ci și o platformă de pe înălțimea căreia a reușit să valorifice vechea cântare bizantină, pe care a cercetat-o și a răspândit-o, atât prin carte tipărită, cât și prin interpretări și audiții publice de înalt nivel artistic, am putea spune unice în întreaga lume a ortodoxiei”¹¹⁵.

¹¹⁴ Apud T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, pp. 10-11.

¹¹⁵ T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, pp. 10-11.

Preotul Ioan D. Petrescu și-a îndreptat atenția cu precădere asupra manuscriselor medievale bizantine din secolele X-XVIII, descoperite în mari biblioteci ale lumii, la Roma, Grottaferrata, Milano, Paris, Berlin și care ascundeau în neumele aproape indescifrabile o muzică diafană, eminentemente diatonică, lipsită de ornamentica bogată și cromatisme specifice lumii orientale, turco-arabo-persane, care i-au atrofiat melodia genuină a celor opt moduri, patru autentice și patru plagale. Acesta a fost și motivul pentru care marele cercetător a militat în lucrările sale teoretice pentru repunerea în drepturi depline a acestei muzici uitate¹¹⁶.

Ioan D. Petrescu și întreaga lui pleiadă de ucenici, între care Grigore Panțiru și Titus Moisescu, au criticat vehement lipsa de receptivitate a doleanțelor sale, rezultantă a unei munci de cercetare de câteva decenii. Se aștepta ca roadele cercetării sale în domeniul bizantinologiei muzicale să-și găsească împlinirea în instituțiilor abilitate pentru aceasta, adică în Seminariile teologice, în Facultățile de teologie și în Academii de muzică. Portrivit lui Titus Moisescu,

„preotul I.D. Petrescu s-a străduit mult să impună această cântare în Biserica Ortodoxă Română, punând la dispoziția clerului sute de cântări în notație neumatică și în transcrieri liniare, ce ar fi putut îmbogăți repertoriul liturgic. Din nefericire, cinul preoțesc nu i-a urmat îndemnul [...], nu s-a apropiat de această muzică [...], învățământul muzical românesc a persistat multă vreme în eroarea de a studia muzica la români începând cu secolul al XIX-lea, eludând, din ignoranță, existența acestei arte încă din secolul al XV-lea, de când se păstrează documente ce conservă creația muzicală a unor compozitori români”¹¹⁷.

Aceste considerații destul de critice la adresa Bisericii pe care le-a adus reputatul bizantinolog comportă însă câteva comentarii:

¹¹⁶ Titus Moisescu a surprins sentimentul de care era cuprins la întâlnirile cu Ioan D. Petrescu: „Am fost unul dintre cei care m-am adăpat din izvorul nesecat al cunoștințelor sale, atunci când ani în șir am fost alături de bizantinologul român la editarea celor mai importante volume ale sale. De aceea mă consider un elev al său, aş putea spune că am fost unul dintre cei mai privilegiați, datorită calităților mele de editor. L-am ascultat teoretizând, motivându-și opțiunile, am fost și sunt încă deținător al multor elemente de logică și metodologie a conceptelor sale teoretice. L-am ascultat cântând în intimitatea camerei sale de lucru, interpretând și frazând monodia veche bizantină, scoțând în evidență sau estompând anumite fraze melodico-ritmice specifice acestei monodii atât de inedite. Se entuziasma și îmi explica în ce constă frumusețea diatonismului bizantin pur, dătător de imagini răscolitoare, inepuizabile în varietatea lor, pe care-l cita din vechile codice aduse de el în mii de fotocopii din bibliotecile vestite ale Apusului deținător de astfel de valori. Prin aceste audiții muzicale, I.D. Petrescu a creat un curent de opinie în favoarea acestor arte bizantine, care a dat naștere în ultimele decenii la o adevărată școală națională de bizantinologie muzicală” (T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p. 14).

¹¹⁷ T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p.16.

1. Majoritatea cercetătorilor Istoriei muzicii bisericești la români împărtășesc opinia potrivit căreia cultura muzicală bisericească bizantină a suferit de-a lungul timpului mai multe transformări, datorate în principal condițiilor socio-politice prin care a trecut Imperiul bizantin, atât înainte, cât mai ales după căderea sa sub turci, în anul 1453; însuși Titus Moisescu leagă această metamorfoză a muzicii bizantine de evoluția sistemului semiografic, și vorbește de două mari perioade:

a) Muzica veche bizantină, care cuprinde tot ceea ce s-a creat până la începutul secolului al XIX-lea, adică *muzica bizantină* și *muzica de tradiție bizantină*, cunoscută sub denumirea de *vechea sistimă*; la rândul ei, muzica veche bizantină a cunoscut mai multe etape în evoluția ei;

b) Muzica modernă sau *muzica hrisantică*, oficializată de Patriarhia Ecuменică la 1814 sub denumirea de *noua sistimă*¹¹⁸.

2. În logica acestei periodizări, este clar că ceea ce s-a cântat în secolul VIII în Răsăritul ortodox nu s-a mai cântat în secolul XV, și ceea ce s-a cântat în secolul XV nu a mai fost de actualitate în secolul XVIII;

3. Prin procesul de *românire* sau *românizare* al cântărilor bisericești din spațiul românesc – ce a debutat odată cu tipărirea primelor cărți de cult în limba română și a continuat în palierul manuscriselor psaltice prin apariția primei *Psaltichii românești* datorate lui Filotei sin Agăi Jipei, dar mai ales prin implementarea și asumarea principiilor marii reforme a muzicii bizantine de la Constantinopol din anul 1814, cunoscută în Istoria muzicii drept *Reforma hrisantică* –, muzica bisericească a primit o altă identitate. Și-a păstrat atributul „de tradiție bizantină”, dar și-a dobândit un nou statut, pe acela de *muzică bisericească românească de tradiție bizantină*. Acest nou statut a fost posibil datorită activității lui Macarie ieromonahul și a lui Anton Pann, ambii ucenici ai lui Petru Efesiu, cel ce a adus principiile reformei în Țările Române. În acest context, muzica bisericească românească de tradiție bizantină devenea o variantă națională a aceleiași culturi muzicale bizantine, comună întregii Ortodoxii, alături de muzica hrisantică a altor popoare ortodoxe: greci, sârbi, bulgari;

4. Procesul de românire era ireversibil și el corespundea noilor cerințe cultice ale Bisericii, întrucât aceasta nu-și putea permite să promoveze o cultură muzicală ieșită din uz, chiar dacă ea avea trăsături stilistice conferite de psalți români, cum erau cei de la Putna;

5. Adoptarea unei muzici în spiritul reformei hrisantice nu a însemnat o desconsiderare a vechii muzici bizantine, care a suscitat și pe mai depar-

¹¹⁸ Titus Moisescu, *Muzica bizantină în Evul Mediu Românesc, Schița unei eventuale istorii a acestei străvechi arte*, Ed. Academiei Române, București, 1995, p. 48.

te interesul cercetării. Aceasta însă nu mai corespundea trebuințelor imperioase de cult ale Bisericii Ortodoxe din Principate și, mai târziu, și din Transilvania și Banat.

Acesta a fost preotul muzician Ioan D. Petrescu, cel care a făcut posibilă creația religioasă a lui Paul Constantinescu. Așa după cum se exprima unul din cei mai tineri cercetători ai creației marelui compozitor, Stelian Ionașcu:

„în această creație transpar valori inestimabile ce cuprind transcrieri din manuscrise bizantine datând din perioadele paleo (sec. XI-XII) și medio-bizantine (sec. XIII-XIV), furnizate de muzicologul și bizantinologul I.D. Petrescu, precum și teme din muzica mai recentă a lui Petru Efesiu, Petru Lampadarie, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ioan Popescu-Pasărea, la care se adaugă temele personale compuse în stil psaltic”¹¹⁹.

I.4.2. PAUL CONSTANTINESCU ȘI VALORIFICAREA IZVOARELOR AUTOHTONE

Prietenia dezinteresată cu preotul Ioan D. Petrescu a generat o colaborare ce s-a dovedit providențială pentru cultura muzicală bisericească bizantină. Aceasta i-a permis compozitorului să acceseze un material muzical inedit, pe care mai apoi să îl poată prelucra coral, vocal-simfonic și instrumental. Acestea sunt și genurile muzicale în care a excelat și în care a adus o vastă contribuție. De aceea, Paul Constantinescu poate fi numit pe drept cuvânt *întemeietor de școală românească de compoziție*. Vom încerca să reperăm materialul muzical folosit de compozitor ca sursă de inspirație pentru opera sa genială. Dacă D.G. Kiriac s-a inspirat din cântarea de strănă, alcătuind el însuși melodii bisericești, dacă Gh. Cucu s-a inspirat și din folclor și colinde, Paul Constantinescu folosește ca sursă de inspirație doar monodia bizantină, cu precădere în lucrările fundamentale, *Liturghia în stil psaltic* și în cele două *Oratorii*.

Opera muzicală în care Paul Constantinescu folosește material melodic bizantin, cuprinde următoarele lucrări:

- a) vocal și vocal-simfonice:
 - Liturghia în stil psaltic;
 - Oratoriul bizantin de Paști – Patimile și Învierea Domnului;
 - Oratoriul bizantin de Crăciun – Nașterea Domnului.
- b) instrumentale:

¹¹⁹ S. IONAȘCU, *Paul Constantinescu...*, p. 23.

- Două Studii în stil bizantin;
 - Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul al XII-lea;
 - Sonata bizantină;
 - Muzică grecească veche: Oda lui Pindar, Euripide-Chor din Oreste, Imn către Apollo, Seikilos-Epigrammation, Prosodion;
 - Imnul dimineții;
 - Moartea Eroului – Cantată.
- Obiectul cercetării noastre îl constituie doar lucrările corale și într-o mică măsură cele vocal-simfonice.

I.4.3. LITURGHIA ÎN STIL PSALTIC. SCURT ISTORIC

Despre existența acestei Liturghii s-a aflat destul de târziu. Primul muzicolog care o semnalează și asupra căreia face și o prezentare analitică este Vasile Tomescu¹²⁰. A fost scrisă în anul 1936, la vârsta de 27 de ani, iar doi ani mai târziu, în 1938, va primi Premiul de creație al Patriarhiei Române¹²¹. În anul 1986, cei doi dirijori ai Coralei Patriarhiei de la acea dată, preotul Iulian Cârstoiu și preotul Constantin Drăgușin, care au preluat conducerea coralei de la Nicolae Lungu, o vor tipări în revista *Biserica Ortodoxă Română*, împreună cu o „Prefață”¹²². Se mai știe că anumite părți ale acestei lucrări au fost interpretate la acele *Audiții* organizate de preotul Ioan D. Petrescu la biserica sa parohială „Sf. Visarion” din București. Bizantinologul Titus Moiescu amintește destul de vag despre aceste audiții: „La audiția din 16 aprilie 1938 s-a executat iarăși muzică bizantină din secolul al XII-lea, dar și cântări liturgice polifonice lucrate de Dl Prof. Paul Constantinescu, care a dirijat și corul”¹²³. Este de la sine înțeles că aceste lucrări liturgice polifonice nu puteau fi decât cele din cadrul *Liturghiei în stil psaltic*. De atunci și până azi, liturghia a fost interpretată în primă audiție la București de Corala „Nicolae Lungu”, chiar în anul tipăririi ei, iar la Cluj, în concert, de Corul Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” la data de 1 iunie 2002, sub conducerea dirijorală a Domnului Conf. Univ. Dr. Ciprian Para. Recent, la Academia Națională de Muzică din București, în cadrul stagiunii „Paul Constantinescu”, s-au interpretat piese din *Liturghie* de către Corala „Nicolae Lungu”, dirijată de Pr. Lect. Univ. Dr. Stelian Ionașcu.

¹²⁰ Vasile TOMESCU, Paul Constantinescu, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967, 500 p.

¹²¹ S. IONAȘCU, Paul Constantinescu..., p. 100.

¹²² Paul CONSTANTINESCU, „Liturghia în stil psaltic”, *Biserica Ortodoxă Română*, CIV (1986), 1-2, pp. 111-120 și I-XLVIII.

¹²³ T. MOIESCU, *Monodia bizantină...*, p. 13

Structura melodică și imnică a Liturghiei în stil psaltic

Chiar din titlul lucrării surprinde sintagma „stil psaltic”, asupra căreia Paul Constantinescu nu va reveni niciodată, în ciuda faptului că toate lucrările vocal-simfonice și instrumentale poartă pecetea sintagmei „stil bizantin”. Cercetătorii fac o distincție clară între stilul bizantin și cel psaltic. Atunci când se vorbește de așa numitul *stil bizantin* sau *muzică bizantină*, se are în vedere creația muzicală cuprinsă în manuscrisele vechi bizantine din secolele XII- XIII din perioada medio-bizantină și chiar până în secolul XVIII inclusiv, când se încheie perioada cucuzeliană a acestei arte, adică perioada neobizantină a muzicii bisericești¹²⁴; când se vorbește de *stilul psaltic*, se are în vedere întreaga creație muzicală bisericească de după reforma hrisantică, iar cercetătorii au denumit-o a fi *de tradiție bizantină*. Același bizantinolog Titus Moiescu apreciază că muzica hrisantică de tradiție bizantină a făcut obiectul prelucrărilor și compozițiilor corale mai mult decât cea de dinaintea reformei. Cântările liturgice ale compozitorilor posthrisantici: Macarie, Anton Pann, Ștefanache Popescu, Ghelasie Basarabeanul, Dimitrie Suceveanu, Iosif Naniescu, Ion Popescu-Pasărea, au fost prelucrate armonic de inițiatorii școlii de compoziție corală românească și de către urmașii acestora, contribuția lor rezumându-se la păstrarea structurii modale a melodicii bisericești, la „înveșmântarea armonică și în travaliul polifonic al cântărilor, prin adoptarea unui stil imitativ sau fugato, în funcție de momentul și durata execuției cântărilor în cadrul oficiului liturgic”¹²⁵.

Se vorbește tot mai insistent de *creația originală în stil psaltic*, care după opinia bizantinologului Titus Moiescu se poate manifesta în maniere diferite. Acestea, în sinteză, sunt următoarele:

- formulele melodico-ritmice specifice cântării psaltice bisericești;
- reunirea formulelor pentru obținerea unui tip melodic și modal specific fiecărui glas;
- adaptarea melodiei ce rezultă din acest tip melodic specific unui traseu lin, în mers treptat, fără salturi de intervale prea mari, structuri metro-ritmice corespunzătoare atmosferei de rugăciune și evitarea pe cât posibil a formulelor ritmice excepționale: triolet, cvintolet, sextolet etc.;
- redarea unui ethos specific muzicii bisericești în orice creație liberă¹²⁶.

Urmând aceste câteva principii de bază, creația în stil psaltic este chiar recomandată, iar compozitorii români care au îmbrățișat acest gen muzical

¹²⁴ T. MOIESCU, *Muzica bizantină în Evul Mediu...*, p. 49.

¹²⁵ T. MOIESCU, *Muzica bizantină în Evul Mediu...*, p. 72.

¹²⁶ T. MOIESCU, *Muzica bizantină în Evul Mediu...*, p. 73.

au realizat adevărate capodopere ale genului. Paul Constantinescu este exponentul cel mai autorizat al acestei direcții novatoare în creația corală bisericească. Pregătirea sa muzicală i-a permis să abordeze creația corală religioasă într-o perspectivă europeană avansată, trecând granițele pe care le-a deschis D.G. Kiriac și Gh. Cucu. Iată ce spunea compozitorul:

„Dacă în Apus condițiunile istorice au fost altele decât la noi și au favorizat dezvoltarea polifoniei, și chiar notația care, căpătând un sens mai artificial decât cea orientală bizantină, totuși prin pozițiunea sa grafică a putut fi de un oarecare ajutor (se puteau vedea mai bine coincidențele sonore simultane), la noi muzica a confirmat mai departe tradiția și caracterul muzicii grecești prin muzica bizantină, bineînțeles cu toate influențele suferite, care nu s-au rezolvat în polifonie ca în Apus, ci au dus mai departe la ceea ce era specific ei, bogăția melodică”¹²⁷.

În spiritul celor spuse de el, ne convingem de travaliul inovațional pe care compozitorul l-a depus în crearea unui stil coral inconfundabil, bazat pe doi piloni centrali: monodia bizantină, cu bogăția și frumusețea ei inconfundabilă, și știința construcției polifonice moderne, cu accente de heterofonie, care l-a plasat pe Paul Constantinescu mult peste contextul istoric al muzicii românești în genul coral. Mai concret spus, Paul Constantinescu a valorificat la cote superioare melodia bizantină, cum n-a mai reușit nici un alt compozitor român de la el încolo. A reușit din plin acest lucru, pentru că a înțeles „conceptul liniar melodic al muzicii bizantine, precum și structura sa intimă, acel sistem de relații sonore complexe care conferă viață acesteia, nemaifiind mulțumit cu o simplă melodie, ci cerea o adâncime sonoră, o polifonie”¹²⁸.

Întrebarea pe care orice muzician și-ar fi pus-o cu îndreptățită sau legitimă curiozitate, era: prin ce mijloace armonico-polifonico-contrapunctice ar fi putut reuși? Răspunsul îl dă însuși compozitorul: „Aici lucrul devine iarăși foarte subtil, deoarece nu orice haină polifonică poate îmbrăca aceste melodii fragile, ci numai una, care să se potrivească cu structura lor. S-a comis de multe ori greșeala, armonizându-se melodiile care, fiind construite pe alte moduri decât majorul (pe care bazează întreaga armonie), făceau sau ca melodia să fie înăbușită, sau ca armonia să aibă o sonoritate hibridă”¹²⁹. Și atunci, pentru a salva atât acuratețea și autenticitatea monodiei, cât și pentru a așeza cele mai potrivite soluții armonice sau de armonizare a acesteia, Paul Constantinescu recurge la legile con-

¹²⁷ V. TOMESCU, *Paul Constantinescu*, pp. 168-169.

¹²⁸ P. CONSTANTINESCU, „Liturgie în stil psaltic”, p. 115.

¹²⁹ P. CONSTANTINESCU, „Liturgie în stil psaltic”, p. 115.

trapunctului, „pentru ca, suprapunând melodiile de același gen, să se obțină acea sonoritate proprie melodiei”¹³⁰. Aceeași nuanțare în armonizarea monodiei bizantine a surprins-o și Titus Moisesescu, atunci când vorbea de locul și rolul formulelor melodico-ritmice, de adaptarea cântării unui stil bisericesc ce predispune la rugăciune și de așezarea monodiei într-o vatră a firescului, chiar dacă este îmbrăcată într-o haină armonico-polifonică. Bizantinologul arăta că „insistența unor tensiuni sonore armonico-poli-fonice, dinamice, agogice, de ambitus nu favorizează rugăciunea, ele impresionează tehnic compozițional, creînd adesea sentimente contrare religiozității, pe când o melodică armonizată sau prelucrată polifonic într-o deplină concordanță cu momentul liturgic are un efect benefic asupra credincioșilor”¹³¹. Aceste referințe de ordin estetic și nu numai pledează pentru o creație corală bisericească eminentemente liturgică și mai puțin concertistică. De aceea, Liturghia în sine ca și construcție imnografică și muzicală se interpretează doar în biserică, ca mijloc de sensibilizare a sufletelor credincioșilor spre o adâncire a comuniunii, a trăirii, a religiozității¹³².

Mijloacele tehnice de polifonizare folosite de Paul Constantinescu sunt:

1. Cântarea la unison și octavele paralele;
2. Pedala (isonul);
3. Formula ostinată;
4. Folosirea frecventă a cvartelor și cvintelor paralele;
5. Canonul;
6. Imitația;
7. Fuga;
8. Stretto;
9. Modulația dintr-un mod într-altul.

Pentru a surprinde structura melodică și imnică a Liturghiei în stil psaltic, vom încerca să evidențiem sursele de inspirație ale unor lucrări individuale ale acestui opus.

¹³⁰ P. CONSTANTINESCU, „Liturghia în stil psaltic”, p. 116.

¹³¹ T. MOISESCU, *Muzica bizantină în Evul Mediu...*, p. 73.

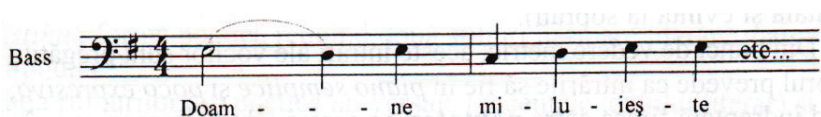
¹³² A se vedea în acest sens studiile de estetică muzicală religioasă ale compozitorului și preotului Gheorghe ȘOIMA: *Funcțiunile muzicii liturgice*, („Biblioteca Bunului Păstor”, nr. 22), Ed. „Revistei Teologice”, Sibiu, 1945; „Expresivitatea religioasă a psaltichiei românești contemporane”, *Biserica Ortodoxă Română*, 5-6, pp. 525-531; „Din cântările liturgice ale Ortodoxiei”, *Telegraful Român*, 37-38 (1984); 21-21 și 23-24 (1985); „Rostul înalt al cântărilor bisericești”, *Îndrumătorul bisericesc (Calendarul bunului creștin)*, 39-40 (1957), pp. 179-182.

Doamne miluiește (Kirie eleison)

Din start se observă intenția autorului de a conferi acestei lucrări un caracter concertistic, ceea ce face din Liturghie o lucrare de concert și mai puțin în scop pur liturgic. Se preferă doar părți mari din structura imnografică a Liturghiei, tocmai pentru a putea fi încadrată cel puțin intențional în genul vocal-simfonic al *misei catolice* și al *requiemului*, dar fără aacompaniament orchestral, ceea ce o îndreptățește să fie interpretată și într-un context liturgic. Aceeași desfășurare structurală imnografică o întâlnim și la Gh. Dima, Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu, A. Bena ș.a., care își încep Liturghiile doar de la „Sfinte Dumnezeule”, considerată partea solemnă, ce coincide cu Liturghia credincioșilor sau euharistică.

Potrivit analizei muzicale a lui Stelian Ionașcu, *Doamne miluiește* din punct de vedere melodic este încadrat într-un mod de *mi dorian* cu tema principală axată pe trei sunete: *do-re-mi*, deci succesiune de 2 tonuri pe o 3M într-o scară infra-octaviană. Melodia se încadrează în glasul I, după principiul „roții”, în care centrii modali revin pe alte înălțimi. Leitmotivul melodico-ritmic este *ostinato* în construcție polifonică. Formula ostinată sau repetarea continuă a unei melodii în glasul I, a cărei vechime este apreciabilă, probabil din primul mileniu, creează momente de mare tensiune „prin păstrarea neschimbată a caracteristicilor sale modale”¹³³. Structura de pentacord-tetracord conjuncte *re-la-re'*, sau de două tetracorduri disjuncte *re-sol*, *la-re'* cu *si becar*, conferă discursului melodic „blândețe și reculegere”¹³⁴.

Ex. Doamne miluiește¹³⁵



Sfinte Dumnezeule sau **Trisaghionul liturgic** poartă în subtitlu însemnarea „după imnul Paleologilor”, adică după o aclamație imperială destinată casei regale a Paleologilor. Prin urmare, este vorba de o muzică de ceremonial, tot bizantină, care provine din secolul al XIII-lea¹³⁶ și corespunde etapei medio-bizantine sau cucuzeliene (sec. XIII-XVIII).

¹³³ P. CONSTANTINESCU, „Liturghia în stil psaltic”, p. 118.

¹³⁴ C. RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii*, p. 106.

¹³⁵ Exemplele muzicale sunt preluate după Pr. Stelian IONAȘCU, *Paul Constantinescu*..., pp. 103-146.

¹³⁶ Egon WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1962, pp. 115-16, apud S. IONAȘCU, *Paul Constantinescu*..., p. 112.

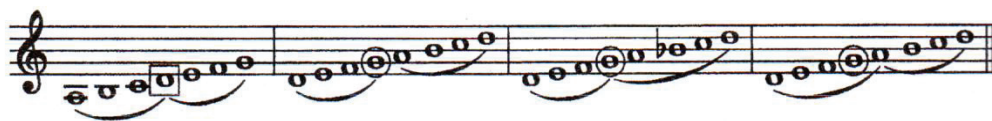
Stihiraric (Moderato)

S
A
T
B

Sfin - te Dum - ne - ze - u - le

Din punctul de vedere al formei, este o piesă monopartită cu trei secțiuni.

Heruvicul are la bază o melodie corespunzătoare glasului V hypodorian de re, plagalul glasului I. Poate fi întâlnit cu structură tetracordală unită sau neunită, tetracordală-pentacordală sau pentacordală-tetracordală, cu *si becar* când baza este *la*, sau *bemol*, când baza este *re*¹³⁷. Bizantinologul Ioan. D. Petrescu afirmă că neobizantinii sau teoreticienii reformei hrisantice de la Constantinopol au transformat modul I plagal hipodorian într-o gamă minoră cu sensibilă, denaturând total caracterul melodiilor bizantine¹³⁸.



În cazul Heruvicului, caracterul bizantin al melodiei nu poate fi pus la îndoială, mai cu seamă că se poate observa limpede melodicitatea hrisantică a glasului V, iar formulele melodice comune și chiar cele ritmice îi permit autorului să moduleze. Pentru Paul Constantinescu „modulația este de strictă necesitate, întrucât ea este implicată în însăși structura melodică bizantină, iar melodia trece prin moduri diferite ca gen (diatonic, enarmonic sau cromatic)”¹³⁹.

¹³⁷ C. RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii*, p. 111.

¹³⁸ C. RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii*, p. 112.

¹³⁹ P. CONSTANTINESCU, „Liturghia în stil psaltic”, p. 119.

Papadic (Lento)

p espress... *poco rit...*

Ca rii pre He-ru-vimi.

p *a tempo* *pre-*

Ca rii pre He-ru-vimi, pre-

Modul I plagal bizantin se caracterizează prin monumentalitate și fastuozitate, atribute specifice muzicii bizantine imperiale.

Mijloacele compoziționale pe care le utilizează autorul sunt cele de factură „variațional-improvizatorică”: note melodice variate, broderii, apogiaturi, note de pasaj „cu dantelării ornamentale ca de brocard”, întâlnite la majoritatea compozitorilor hrisantici: Macarie, Anton Pann, Ștefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea¹⁴⁰ și pe care le-au exploatat coral Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu¹⁴¹. Acestea au fost dublate de

¹⁴⁰ S. IONAȘCU, Paul Constantinescu..., p. 116.

¹⁴¹ Vezi Heruvicul glas V din Nicolae LUNGU, *Liturghia psaltică pe vechile melodii bisericești tradiționale*, transcrise pe notație liniară și armonizate pentru cor mixt, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1957, și din Ioan D. CHIRESCU, „Cântările Sfintei Liturghii după vechile melodii tradiționale psaltice, ce se cântă la strună în Biserica Ortodoxă română”, transpuse și armonizate pentru cor mixt, *Glasul Bisericii*, 9-12 (1972).

„contrapunctul medieval cu ison fix sau mobil, efecte permanente de mobilitate a cadrelor modale, tonale și a glasurilor, astfel încât bi-tri-poli-modalismul devine modul normal, firesc, frecvent de spectrare sonoră”¹⁴². Dirijorul și muzicologul Valentin Gruescu surprinde lumea armonică a Liturghiei astfel:

„armoniile extrem de ingenioase, emanând din sfera întrepătrunsă a politonalului, efectele expresive ale celor mai neașteptate procedee, precum intenționatele *false relații*, ori disonanțele intenționate nerezolvate, notele străine de armonie lăsate în suspensie, modulația surpriză, preponderența opțiunilor diatonizante, cu a lor specifică limpezime, dar și insinuantele coloraturi cromatice”, fac din această unică lucrare una de referință¹⁴³.

I.4.4. PATIMILE ȘI ÎNVIEREA DOMNULUI. ORATORIUL BIZANTIN DE PAȘTI

Nu încapă nici o îndoială că literatura muzicală românească a genului vocal-simfonic ar fi fost mult văduvită și, implicit, mult mai săracă dacă nu ar fi existat cele două oratorii bizantine, de Crăciun și de Paști ale lui Paul Constantinescu. Primul, sub titlul complet „*Patimile Domnului*, Oratoriu de Paul Constantinescu, în 3 părți, pe texte muzicale bizantine din secolul al XIII-lea, reconstituite, traduse și rânduie de Părintele I.D. Petrescu”, are o întreagă istorie necunoscută până în urmă cu câțiva ani și care a fost reactivată în muzicologia românească de către bizantinologul Titus Moiescu, cel care în cunoștință de cauză și bazat pe informațiile culese de la Ion Dumitrescu¹⁴⁴ istorisește cu lux de amănunte destinul acestei lucrări inedite, ale cărei izvoare și puncte de sprijin ar fi următoarele:

- **materialul muzical** este extras din manuscrisele bizantine din secolele XI-XIV și descoperite și cercetate de către preotul Ioan D. Petrescu în bibliotecile din Italia Franța, mai precis de la Roma, Grottaferrata și Paris. Titus Moiescu citează textul lui I.D. Ștefănescu: „Manuscrisele bizantine muzicale, de care s-a legat cu drag părintele Petrescu, încă din vremea studiilor sale la Paris, aparțin aceleiași epoci de strălucire (secolele XI-VIV). Părintele le-a cercetat îndelung [...], le-a deslușit glasul [...], le-a descifrat ritmurile, adică complexa lor viață muzicală [...] și perseverent s-a îndreptat către cel mai chemat dintre muzicienii noștri în această direcție. Dom-

¹⁴² V. GRUESCU, *Liturghia corală...*, p. 664.

¹⁴³ V. GRUESCU, *Liturghia corală...*, p. 664.

¹⁴⁴ Ion DUMITRESCU, „Filele mele de calendar”, *Muzica*, 3 (1966), text stabilit de Ilinca Dumitrescu, *apud* T. MOIESCU, *Monodia bizantină...*, p. 55.

nul Paul Constantinescu a primit materia nobilă și a tratat-o cu știință desăvârșită, cu înțelegere adâncă și cu convingere”¹⁴⁵;

- **textul imnografic** este preluat din cântările liturgice ale Triodului¹⁴⁶.

Conținutul Oratoriului este prezentat de părintele Ioan D. Petrescu în trei părți:

I. Pregătirea dramei ce are să se desfășoare prin instituirea Cinei celei de Taină, înfierarea trădării lui Iuda și prinderea lui Iisus;

II. Judecarea lui Iisus și osândirea lui; cuprinde cele 12 Antifoane din Joia Patimilor, între care se introduc pericope evanghelice din trei în trei.

¹⁴⁵ T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p. 55; fondul tematic al Oratoriului provine din secolul XIII, dintr-un manuscris păstrat în Biblioteca Națională din Paris, Ms. *ancien grec* 261, scris în anul 1289 și completat cu pasaje din Ms. *Coislin* 41 din sec. XIV, din aceeași bibliotecă;

¹⁴⁶ Materia nobilă, adică materialul muzical și cel imnografic pe care Paul Constantinescu l-a primit de la părintele Ioan D. Petrescu, a fost lucrată admirabil de către compozitor, așa încât la data de 3 martie 1946, la ora 18 în sala Ateneului Român, a avut loc premiera Oratoriului *Patimile Domnului*, sub conducerea muzicală a lui George Enescu. Corul Societății corale „România” condus de Nicolae Lungu și soliștii Nella Dimitriu (Maica Domnului), Părintele Ioan D. Petrescu (Iisus), Nicolae Secăreanu (Evanghelistul), Mircea Buciuc (Pilat și al II-lea tâlhar), Valentin Teodorian (Iuda și întâiul tâlhar), Elisabeta Moldoveanu (I-a slujnică) și Marietta Cartiș (a II-a slujnică) au realizat o prestație excepțională ce se anunța repetată, lucru ce s-a și întâmplat de două ori: pe data de 17 aprilie 1946, sub conducerea muzicală a lui Constantin Silvestri și pe data de 27 mai 1946, sub conducerea aceluiași dirijor. Toate cele trei reprezentații ale Oratoriului au fost dedicate patriarhului Nicodim Munteanu. Din nefericire, destinul acestei capodopere a fost unul cât se poate de tragic. Pe programul de concert al primei audii a fost trecut ca autor doar numele lui Paul Constantinescu și în subsidiar cel al lui Ioan D. Petrescu. Pe coperta broșurii tipărite apar cei doi muzicieni ca autori ai Oratoriului. Paul Constantinescu nu acceptă această pretenție. Așa s-a demarat o întreagă campanie de presă, în care partizanii celor doi erau împărțiți în două tabere: unii care îl considerau pe preotul Ioan D. Petrescu îndreptățit la calitatea de co-autor al Oratoriului, alții neîndreptățiți. Ca urmare a acestei situații penibile create, Paul Constantinescu „într-un moment de necugetată mânie, a ars partitura și știmele Oratoriului, în felul acesta dispărând o adevărată capodoperă ce niciodată și nicicum nu va mai putea fi înlocuită”. Aceasta este relatarea lui Titus Moiescu, cel care consideră că această lucrare, fără contribuția definitorie a bizantinologului Ioan D. Petrescu, nu ar fi putut să fie realizată. Ba mai mult, Ion Dumitrescu, prieten cu ambii muzicieni, „a lăsat scris, ca să se știe, fără părtinire, că ambiția era mai mare și nu atât din partea Părintelui, cât dinspre Paul” (I. DUMITRESCU, „Filele mele de calendar”, p. 54). Deși s-a crezut multă vreme că din știmele Oratoriului nu s-a mai păstrat nimic, și între aceștia s-a numărat și Titus Moiescu, cel mai înverșunat avocat al părintelui Ioan D. Petrescu, în urmă cu câțiva ani părintele Stelian Ionașcu, lucrând la teza sa de doctorat *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, alcătuită sub îndrumarea Pr. Prof. Nicu Moldoveanu de la Facultatea de Teologie din București, a descoperit în Biblioteca Conservatorului de Muzică din București 5 coruri din Oratoriul *Patimile Domnului*: corul introductiv *Se adună soborul iudeilor*, corul *Iuda cel fără de lege*, corul *Iuda vânzătorul viclean*, corul *Cu adevărat Iuda este fiul viperei*, și corul final *Nimeni, o, să nu fie lipsit*. Descoperirea și publicarea acestor partituri pentru prima dată de către dirijorul, compozitorul și profesorul de muzică bisericească Stelian Ionașcu, reprezintă un eveniment inedit pentru cercetarea muzicologică contemporană.

Cea mai reprezentativă este cea după Ioan, care conține cuvântarea de despărțire și ultimele sfaturi date de Iisus ucenicilor;

III. Calvarul, moartea și îngroparea lui Iisus. Participarea Maicii Domnului la întreaga suferință a Fiului ei. Starea I-a din Cântările Prohodului Domnului *În mormânt viață*.

Privit în structura sa melodico-îmnografică, Oratoriul *Patimile Domnului* reprezintă prima încercare de acest fel din întreaga Ortodoxie. Cu atât mai laudabilă este această inițiativă, cu cât ea avea ca promotori doi muzicieni români cu serioase cunoștințe de paleografie bizantină și de compoziție și polifonie. Nici nu cred că ar fi fost posibilă realizarea unei astfel de lucrări altundeva decât în spațiul ortodox românesc. Biserica Ortodoxă Rusă a renunțat de mult la tradiția bizantină a muzicii bisericești, suferind influențe străine apusene, pe filieră italiană, bulgarii și sârbii erau la începuturile cercetării culturii muzicale bizantine, iar grecii aveau serioase rezerve față de vechea muzică bizantină, acceptând doar ceea ce s-a creat după reforma hrisantică de la Constantinopol, ca să nu mai vorbim și de aversiunea față de acompaniamentul orchestral în muzica bisericească. Spațiul românesc a oferit toate pârghiile obiective (mentalitate, echilibru față de culturile naționale ale altor popoare ortodoxe, deschidere față de cultura muzicală apuseană cu păstrarea specificului autohton, o școală de bizantinologie muzicală comparabilă cu cea de la Copenhaga, unde activau cei trei renumiți bizantinologi din toate timpurile: Wellesz, Høeg și Tillyard, inițiatorii seriei *Monumenta Musicae Byzantinae*, la care s-au adăugat ulterior bizantinologul Oliver Strunk, și nu în ultimul rând personalitatea complexă a lui Paul Constantinescu, cunoscător al muzicii psaltice și practicant al acesteia, cel care a avut întreaga disponibilitate și pregătire profesională adecvată unui asemenea proiect muzical)¹⁴⁷ ce puteau concura la punerea în scenă a acestei drame muzicale, ale cărei date sunt în întregime preluate din slujba Patimilor Domnului.

Cei doi protagoniști ai mărețului proiect au avut în vedere, pe deo parte, aducerea în actualitate a unei muzici autentice bizantine, care stă-

¹⁴⁷ Credem cu insistență în capacitatea plurivalentă a lui Paul Constantinescu, în ciuda discreditării sale de către I.D. Petrescu într-una din scrisorile adresate directorului Filarmonicii din București, în care I.D. Petrescu afirma: „Eu nu contest contribuția d-lui Paul Constantinescu în prezentarea acestei lucrări, dar nu pot accepta dezbrăcarea mea de cea mai importantă parte din acest Oratoriu, și anume de însuși fondul său artistic și științific. La drept vorbind, contribuția d-lui Paul Constantinescu la această operă este minoră, căci din moment ce muzica este de inspirație medievală, și păstrată întocmai, atunci se înțelege de la sine, că creația de care cineva s-ar prevala, are o semnificație cu totul curioasă și neadevărată”, *apud* Stelian IONAȘCU, *Paul Constantinescu...*, p. 376 (a se vedea și răspunsul lui Paul Constantinescu, la pp. 377-381).

tea de sute de ani încremenită în manuscrise, și, pe de altă parte, „de a defini și caracteriza drama *Patimile Domnului* în poetica și muzica ortodoxă”¹⁴⁸.

În definirea acestei monumentale lucrări, cei doi muzicieni au avut la îndemână următoarele surse:

- *Triodul românesc* tipărit la București în anul 1798;
- Ms. *ancien fonds grec* 261, f. 168-196¹⁴⁹;
- Ms. *Coislin* 41, f. 184-211¹⁵⁰.

Cântările celor două manuscrise muzicale au fost transcrise în notație liniară de către Ioan D. Petrescu și isprăvite în anul 1968, 18 martie, și publicate de bizantinologul Titus Moisescu¹⁵¹ în anul 1984. Părintele Stelian Ionașcu lansează o invitație cercetătorilor în a compara cu multă atenție variantele melodice prelucrate coral de către Paul Constantinescu și „oferite” de I. D. Petrescu acestuia, cu transcrierile lui I.D. Petrescu și publicațiile de Titus Moisescu în volumul amintit: „la o comparație mai atentă a liniei melodice a celor cinci coruri păstrate din prima variantă și monodia transcrisă de I.D. Petrescu în *Studii de paleografie muzicală bizantină* – sursa de drept a acestor coruri – există deosebiri de structură. Acest lucru creează o nebuloasă asupra a ceea ce este autentic sau nu”¹⁵². Același cercetător atrage atenția asupra manierei de transcriere a manuscrisului muzical original, asupra căruia nu se pot face comentarii, neexistând varianta originală și neputându-se observa ftoarele, modulațiile și mersul melodic, ci să se accepte varianta propusă de părintele I.D. Petrescu, cu rezervele de rigoare¹⁵³.

Părintele Ioan D. Petrescu a depus o muncă anevoioasă, canalizată pe două paliere:

- transcrierea propriu-zisă și așezarea ei pe două portative paralele;
- traducerea textului în limba română, ajutat de ediția Triodului din 1798, și potrivirea textului la melodia manuscrisului grecesc.

¹⁴⁸ T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p. 75.

¹⁴⁹ Reprezintă un Stihirar din secolul al XIII-lea, datat 1289, cf. T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p. 75.

¹⁵⁰ Reprezintă un Stihirar din secolul al XIV-lea, ambele în notație medio-bizantină sau hagiopolită, pe care I.D. Petrescu o mai numește și neo-bizantină și care se păstrează în Biblioteca Națională din Paris; *apud* T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p. 75.

¹⁵¹ Ioan D. PETRESCU, *Studii de paleografie muzicală bizantină*, vol. II, *Slujba în Săptămâna Patimilor*, ediție îngrijită de Titus Moisescu, redactor Corneliu Buescu, tehnoredactor George Măgureanu, Ed. Muzicală, București, 1984.

¹⁵² S. IONAȘCU, *Paul Constantinescu*, p. 172.

¹⁵³ S. IONAȘCU, *Paul Constantinescu*, p. 158.

Această metodă, folosită mai târziu și de alți cercetători¹⁵⁴, a permis să avem acces la o muzică bisericească veche, dar i-a oferit și ocazia lui Paul Constantinescu să-și pună în valoare capacitatea sa de compozitor, având la dispoziție cea mai convenabilă linie melodică, pentru a oferi interpretului român „conturul melodic cel mai expresiv”¹⁵⁵. Însuși părintele Ioan D. Petrescu a armonizat câteva piese sub titlul *Aclamațiile imperiale bizantine* și *Prohodul Domnului*.

Caracteristicile stilistice ale acestor armonizări sunt:

- stil armonic, silabic;
- non vocalizant, cu unele imitații contrapunctice;
- modalism diatonic sever;
- inexistența modulației sau a inflexiunilor modulatorii;
- cadențe și semicadențe corespunzătoare glasurilor sau ehurilor bizantine: modul lidian, hypolidian, hypofrigian și dorian;
- ritm liber cu linii melodice amensurale; varietate ritmică;
- prozodia sau relația cuvânt-sunet, sau ritmica melosului;
- stilul preeminent recitativ, folosit în desfășurarea pericopelor evanghelice;
- text tradus din grecește în românește și adaptat structurii melodice arhaice ale cântărilor din manuscrisele secolelor XI-XIV.

Tehnica armonizării adoptată de I.D. Petrescu și cea a lui Paul Constantinescu este diferită fundamental. Cert este faptul că ambii au pus în valoare monodia diatonică bizantină, iar haina armonică modală a scos în evidență și mai mult frumusețea și simplitatea odihnitoare a acestei muzici¹⁵⁶.

Ex. Iuda vânzătorul viclean

¹⁵⁴ Vezi Sebastian BARBU-BUCUR, *Filotei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească*, vol. I, *Catavasier* (Izvoare ale muzicii românești – Documenta et Transcripta, vol. VII), Ed. Muzicală, București, 1981; vol. II, *Anastasimatar*, Ed. Muzicală, București, 1984; vol. III, *Stihirariul*, Ed. Muzicală, București, 1986; vol. IV, *Stihirar-Penticostar*, Ed. Ep. Buzăului, Buzău, 1992; Titus MOISESCU, Gheorghe CIOBANU, Marin IONESCU, *Școala Muzicală de la Putna, Stihirar* (Izvoare ale muzicii românești, vol. III, Transcripta), Ed. Muzicală, București, 1984; Titus MOISESCU, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1996.

¹⁵⁵ T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p. 76.

¹⁵⁶ Cele două coruri Iuda cel viclean și Nimeni, o, să nu fie lipsit au fost interpretate în primă audiție la Cluj pe 24 martie 2012, de către Corul Catedralei mitropolitane din Cluj, alături de corul de Cameră „Psalmodia Transylvanica”, în cadrul Concertului anual al Fundației „Mitropolitul Bartolomeu, în sala „Auditorium Maximum” a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca.

Soprano
Alto

Tenor

Bass

I - u - da van - za - to - rul vi - clean fi - ind cu să - ru -

8

S ta re vi - clea - nă a dat pre Mân - tu i -

I - - - u - da vîn - - - ză - to - -

T

B

15

S to - rul Dom nul L'a

rul L'a

T

B Pre Stă - pă - nul

22

S dat Pre El

dat pre El

T tu - tu - ror l'a vîn - dut ca pe un rob

B

27

S

T i - u - de - i - lor

i - u - de - i - lor

B

Ca o oa -

36

S Ca - o oa - ie mie - ur - mat mie -

T Ca o oa - ie spre jun - ghe - re a - ur - mat

B ie spre jun - ghe - re a - şa a ur - mat

43

S lul lui Dum - ne - zeu. Fi -

T mie - lul Fi -

B mie - lul lui - Dum - ne - zeu. Fi -

50

S ul cel u - nul

T ul Ta - tă - lui cel u - nul

B ul Ta - tă - lui cel u - nul

57

S mult mi - los tiv Doam - ne.

T mult mi - los tiv Doam - ne.

B mult mi - los tiv Doam - ne.

Aşa după cum s-a arătat, această lucrare are două variante: prima, despre care am vorbit şi din care s-au recuperat, până în anul 2012, doar 5 coruri¹⁵⁷, şi despre care s-a crezut că restul a fost distrus; şi a doua varian-

¹⁵⁷ Între timp, Părintele Stelian Ionaşcu a recuperat întreaga partitură, descoperită în Arhiva

tă, pe care a scris-o în exclusivitate Paul Constantinescu. Ion Dumitrescu precizează că Paul Constantinescu „a-nlocuit toate documentele, a eliminat orice urmă de colaborare și în 1948 a prezentat *Patimile*, de astă dată și *Învierea Domnului*, fără nici o altă aluzie decât la cântările psaltichiei secolului 19. Noua versiune a fost dirijată de Silvestri în două audiții – și așa a rămas până astăzi”¹⁵⁸.

Oratoriul *Patimile* și *Învierea Domnului* a primit de această dată colaborarea bizantinologului Diacon Grigore Panțiru¹⁵⁹, bun cunoscător al celor două etape stilistice în evoluția muzicii bizantine: perioada vechii muzici bizantine de până în secolul al XIX-lea și perioada muzicii bizantine hrisantice, sau a muzicii psaltice, de după reforma hrisantică de la Constantinopol din 1814. De altfel, Paul Constantinescu folosește un material muzical eminemamente românesc, care aparținea compozitorilor și protopsaltilor din secolele XIX-XX: Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, Dometie Ionescu, Petru Efesiu, Ștefanache Popescu și Ion Popescu Pasărea¹⁶⁰.

Lucrarea are patru părți mari, primele trei cuprinzând *Patimile*, iar a patra parte *Învierea*, cu o desfășurare muzicală și innografică conformă cu tipicul slujbei bisericești din Săptămâna Patimilor din Triod și al slujbei Învierii din Penticostar¹⁶¹.

Universității Naționale de Muzică din București.

¹⁵⁸ Apud T. MOISESCU, *Monodia bizantină...*, p. 57.

¹⁵⁹ Renumit bizantinolog, demn urmaș al părintelui Ioan D. Petrescu în deslușirea tainelor paleografiei muzicale bizantine, cu studii de Teologie la Seminarul Teologic „Veniamin Costachi” din Iași și la Facultatea de Teologie din București și de Conservator la Iași și București. A fost preocupat de manuscrisele muzicale putnene, de problema notației ecfonetice și de cea a ehurilor muzicii bizantine, pentru care a alcătuit lucrări științifice de mare valoare documentară (a se vedea Gh. C. IONESCU, *Lexiconul...*, pp. 274-275 și V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. VII, pp. 263-266; este caracterizat de Viorel Cosma ca „bizantinolog cu vastă experiență practică, excelent transcriitor de neume bizantine din Evul Mediu, Renaștere și epoca vechii sisteme, bun cunoscător al tradiției psaltice românești din sec. XIX, care s-a impus ca un cercetător de prestigiu internațional”).

¹⁶⁰ S. IONAȘCU, *Paul Constantinescu*, p. 172.

¹⁶¹ Părintele Stelian Ionașcu a analizat sinoptic cele două variante ale Oratoriului într-un tabel și a ajuns la următoarele concluzii:

1. Elementele comune sunt:

- a. cele legate de pericopele evanghelice: Luca XXII, 1-6; Matei XXVI, 36-39; 40-42; 43-46; Ioan XIII, 31-35; XVIII, 12-14;
- b. de ordin muzical: Corul Apostolilor

2. Elementele deosebitoare sunt legate de două entități distincte:

- a. discursul melodic, extras din manuscrise medievale din sec. al XIII-lea, în prima variantă; extras din tradiția muzicală bizantină românească din sec. XIX-XX, în varianta a 2-a;
- b. textul innografic diferă ca desfășurare ciclică, dar și în conținut în cele două variante, păstrând doar un singur cor comun; concluzia este: Paul Constantinescu a restructurat în proporție de peste 80% libretul și 100% discursul muzical.

Din punct de vedere stilistic, această variantă a Oratoriului pune în valoare un material muzical de tradiție bizantină românească, total diferit ca și concepție componistică de prima variantă a Oratoriului. Paul Constantinescu a ales cele mai reprezentative variante melodice ale compozitorilor psalți din secolul al XIX-lea și al XX-lea.

Oratoriul a avut mai multe reprezentații de marcă, atât în țară, cât și în străinătate. La Cluj s-a interpretat de două ori, în anul 1991 și în anul 2005, prima reprezentație sub bagheta dirijorului Emil Simon, iar a doua sub bagheta dirijorului Florentin Mihăiescu. Corul a fost pregătit sub bagheta dirijorului Cornel Groza la ambele reprezentații. Iată ce consemna E. Cornescu în *Adevărul de Cluj*, pe 3 aprilie, 1991: „Oratoriul de Paști de Paul Constantinescu nu este o creație muzicală. Prin interpretarea profundă a modurilor (structuri intonaționale de bază), prin crearea unor modulații a melodiei originale, a prezenței modurilor cromatice bisericești, compozitorul impregnează tradiția cu elemente de o sobră modernitate”, iar părintele Stelian Ionașcu consideră această variantă superioară, „sau cel puțin cu nimic mai prejos decât cea inițială, mai ales că elementele comune ale celor două (recitativele și câteva coruri) fac inoportună încercarea de refacere a unui subiect repudiat de însuși compozitorul”¹⁶².

I.4.5. ORATORIUL BIZANTIN DE CRĂCIUN

În creația compozitorului Paul Constantinescu un loc aparte îl ocupă *Oratoriul bizantin de Crăciun*, lucrare vocal-simfonică cu tematică religioasă, extrasă din imnele Bunei Vestiri și din cele specifice Nașterii Domnului.

Terminat de scris în anul 1947, Oratoriul cuprinde 3 părți mari:

- a) Buna Vestire;
- b) Nașterea Domnului;
- c) Magii.

Izvoarele pe care compozitorul le-a folosit sunt următoarele:

- Macarie Ieromonahul – *Irmologhion*, Viena, 1823;
- Anton Pann – *Irmologhion*, Doxastar, București, 1841;
- Dimitrie Suceveanu – *Idiomelar*, Neamț, 1856;
- Teodor Stupcanu – *Anastasimatar* – București, 1926;

¹⁶² S. IONAȘCU, *Paul Constantinescu...*, p. 201.

- Ștefanache Popescu – *Catavasier*, după Ion Popescu-Pasărea, București, 1899;
- Ion Popescu-Pasărea – *Liturghier de strană*, București, 1925;
- *Manuscris muzical grecesc*, sec. XVII;
- George Breazul, *Colinde*, Craiova, 1938.

Libretul cuprinde următoarele texte:

- *Evangelhia*, București, 1914;
- *sedelna Utreniei De frumsețea fecioriei tale*;
- *catavasia Întâmpinării Domnului Nu pricep Curată*;
- *podobia glas III Minune prea mare*;
- *catavasiile Nașterii Domnului*;
- *texte din slujba Litiei, a Ceasurilor și a utreniei Nașterii Domnului*.

Structura melodică a oratoriului

- *Axionul Bunei Vestiri*, gl. IV, după Macarie Ieromonahul;
- *Evangelhia Lc. 1, 26-28*, recitativ;
- *Cor Bucură-te cea plină de dar*, Sopran I-II, Alto I-II;
- *Evangelhia Lc. 1, 46-53*, recitativ, arie sopran *Mărește sufletul meu...*;
- *Evangelhia Mt. 1, 22-23*;
- *Cor De frumsețea fecioriei tale*, solo sopran;
- *Troparul Bunei Vestiri Astăzi este începutul mântuirii noastre*;
- *Cor Vitleeme, gătește-te*;
- *Evangelhia Lc. 2, 1-6* – recitativ tenor;
- *Cvartet – Catavasia Nu pricep Curată*: Sopran solo – Alto solo – Tenor solo – Bas solo;
- *Evangelhia Lc. 2, 7*;
- *Catavasia Nașterii Domnului: Mărește sufletul meu*;
- *Evangelhia Lc. 2, 8-14* – recitativ;
- *Duo: Evangelistul-Gavriil*;
- *Cor 4 voci egale, solo Tenor: Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu*;
- *Cor 4 soliști, cor 4 voci egale*;
- *Cor mixt – Astăzi îngeri*;
- *Evangelhia Lc. 2, 15*;
- *Corul păstorilor: Să mergem, dar, pân la Vitleem*;
- *Evangelhia Lc. 2, 16-19* – recitativ;
- *Cor a capella: podobia Minune prea mare*;
- *Evangelhia Lc. 2, 20* – recitativ;
- *Cor – Condacul Fecioara astăzi*;

- Evanghelia Mt. 2, 1-2 –recitativ;
- Corul magilor: *Unde este Împăratul iudeilor* – Tenori – Bași;
- Evanghelia Mt. 2, 5-8 – recitativ;
- Cor: *O, Iroade, Împărate* – Tenori – Bași;
- Duo: *Evanghelistul-Irod*;
- Cor: *În Vitleem* – Tenori – Bași;
- *Evanghelistul* – Tenori – Bași;
- Arie Irod: *Mergând cercetați*;
- *Stihurile Ceasurilor Împărătești: Spăimântatu-s-au Irod*, Bas solo;
- *Evanghelia Mt. 2, 9-11*;
- Cvartet soli: *Magii, împărații perșilor*;
- *Evanghelia Mt. 2, 12*;
- Cor: *Catavasia Hristos se naște, măriți-L!*

Elemente stilistice

- materialul muzical preluat din literatura posthristică a secolelor XIX-XX, ce conferă discursului muzical amprenta elementului autohton, național în muzica bisericească românească de tradiție bizantină;

- îmbinarea formelor clasice ale muzicii bizantine: tropar, condac, stihiră, catavasia, cu cele ale muzicii clasice europene: motet, fugă, fugato, forme tripartite, forme generate de structura liberă a textului;

- prelucrarea corală a monodiei psaltice, prin eliminarea apogiaturilor, melismelor, cadențelor interioare, a cromatismelor abundente;

- politonalismul și polimodalismul sporesc dinamismul și forța lirică și expresivă a monodiei prelucrată coral;

- polifonie liberă acompaniată;

- apariția *sectio aurea*;

- folosirea insistentă a recitativului liturgic, în special la expunerea textului evanghelic;

- relația major-minor, în care treptele a IV-a și a II-a se transformă în baza modului; reiterarea ionic-eolic, care în muzica bizantină se definește a fi un glas mijlocăș¹⁶³, în care utilizarea practică a scărilor psaltice implică și aspecte nonoctaviante, extinzându-se în acut pe spațiul diatonic *re-sol* și în grav pe „principiul roții”¹⁶⁴;

- cadența plagală IV-V-VI reprezintă leitmotivul lucrării.

¹⁶³ Glasul VI și glasul II reprezintă „cel mai plinar cromatismul bizantin, având atingeri cu moduri folclorice similare pe o vastă arie geografică, din Balcani până în India, Africa de Nord și Asia Mică”, cf. C. Rîpă, *Teoria superioară a muzicii*, p. 133.

¹⁶⁴ C. Rîpă, *Teoria superioară a muzicii*, p. 134.

Soprano solo

Bu - cu ră - te!

S
A

Bu - cu

T

Bu - cu

B

IV V VI#

- alte relații plagale: II-V-II sau V-IV-I;

Soprano solo

Ce la-u - dă vred - ni - că

S
A

V IV I

- dublarea septimei și tratarea liberă a nonelor și septimelor;
- repetitivitatea acordului de cvartă;
- alterarea ascendentă a treptei I;
- rezolvarea modală a dominantei, întâlnită frecvent și în prima variantă a Oratoriului bizantin de Paști;

rezolvare tonală

rezolvare modală (P. Constantinescu)

- cadențe modale: I-VII-II; I-IV-VII; I-IV-II;
- mersul în cvinte paralele;
- folosirea subtonului: *mi bemol-fa* și reconsiderarea modului ionic în mixolidic;

cadența frazei I

I VII₆ I VII II

cadența frazei a II-a

I VII₆ I IV₄⁶ VII

cadența frazei a III-a

I V₄⁶ I IV₆ II

cadența finală

VII V₇ VI VII I

I.4.6. CONCLUZII

Întreaga creație corală și vocal-simfonică a lui Paul Constantinescu plasează muzica bisericească de tradiție bizantină și bizantină într-un context european și universal. Muzicologul Ilarion Cocișiu scria în ziarul *Națiunea* din 8 ianuarie 1948 următoarele:

„Paul Constantinescu a realizat un oratoriu ca fond și formă superior, iar ca putere de depășire a granițelor Ortodoxiei, ridicându-se alături de modelul lui Bach și Händel. Iată rezolvate marile probleme ce se pun în compoziția bazată pe cântarea bisericească: problema stilului, a armoniei și polifoniei modale, precum și a recitativului. Căci Paul Constantinescu a tratat orchestră, cor și soli în contrapunct și armonia modală, fără ca totuși să poată fi socotit o emanație din stilul palestrinian, ori al meșteșugului contrapunctiști din școlile neerlandeze. El a căutat și a găsit mijloace proprii de expresie armonică și contrapunctică, muzica lui fiind astfel punct de plecare pentru legile contrapunctului și armoniei modale aplicate cântării bizantine. Fără a înstrăina cu nimic caracterul propriu al acestei muzici, el adaugă o lucrătură orchestrală atât de adecvată, încât modernismul sonorităților, al culorilor obținute, departe de a fi notă discrepantă, înseamnă argumentare a ideii muzicale pure, în stilul cerut. Izul de popular, amintind de colinde ori cântece de stea, dă interludiului instrumental și recitativului evanghelic o savoare neînchipuită. Iar corul păstorilor capătă vigoare prin alternarea măsurii binare cu ternară într-o tratare fugată, ce poate fi luată de aici înainte drept model de prelucrare a unei melodii proprii de colindă, ori în gen”¹⁶⁵.

Prin urmare, se observă un salt calitativ important și insurmontabil în concepția modernă de tratare armonico-polifonică a discursului muzical bisericesc, prin introducerea unor procedee stilistice inedite, uneori preluate alteori create.

Exemplul lui Paul Constantinescu va fi urmat de muzicienii contemporani, între care amintim pe Dan Voiculescu (1940-2009), Valentin Timaru, Stelian Ionașcu, Șerban Marcu, Constantin Rîpă, Variu Pop, Răzvan-Constantin Ștefan ș.a.

1.5. NICOLAE LUNGU SAU LITURGHIA CORALĂ CA RUGĂCIUNE

În perimetrul muzical românesc, Nicolae Lungu ocupă un loc aparte, inconfundabil și necesar, din următoarele motive:

¹⁶⁵ Gabriel POPESCU, „Oratoriul Nașterea Domnului la Festivalul George Enescu”, *Biserica Ortodoxă Română*, 9-10 (1967), p. 1060.

- studiile de teologie îmbinate cu cele de muzică i-au facilitat abordarea muzicii bisericești dintr-o triplă perspectivă:

a) a dezvoltării și afirmării monodiei psaltice ca simplificare și esențializare a întregii creații românești a acestui gen din secolul XIX, mai precis de la Macarie și Anton Pann și până la Ion Popescu-Pasărea;

b) a creației originale sau a celei în stil psaltic-bisericesc;

c) a abordării armonico-polifonice esențializate modal și tonal-funcțional a Liturghiei și a Concertului coral religios;

- întreaga creație muzicală a lui Nicolae Lungu are o destinație precisă și clară: biserica – locaș de închinare;

- poate fi considerat compozitorul cel mai prolific, dar și cel mai îndrăgit și cântat în întreaga Biserică Ortodoxă Română, datorită accesibilității limbajului său la toate nivelele de pregătire muzicală;

- coralistica românească s-a îmbogățit calitativ și cantitativ prin așa-numitul deja generalizat stil coral „Nicolae Lungu”.

Iată doar câteva elemente analitice generale ce fac din Nicolae Lungu o personalitate muzicală inconfundabilă și necesară în viața Bisericii și a culturii române.

I.5.1. SUCCINTE DATE BIOGRAFICE¹⁶⁶

Se naște pe 2 martie 1900 în comuna Dobridor și moare la București în 18 iulie 1993.

Studii

- Seminarul Central din București (1911-1920) cu Ion Popescu-Pasărea (muzica bisericească), Dimitrie Teodorescu (canto, muzica vocală), Cezar Papacostea (limba latină);

- Facultatea de Teologie din București (1920-1927);

- Conservatorul de Muzică din București (1920-1925) cu D.G. Kiriatic (teorie-solfegiu), Ion Nonna Ottescu (armonie), Alfonso Castaldi (contrapunct), Ștefan Popescu (dirijat coral), Constantin Brăiloiu (Istoria muzicii), Joseph Prunner (contrabas);

- Lecții particulare de armonie, compoziție și contrapunct cu D.G. Kiriatic, Gh. Cucu și Ștefan Popescu;

- Cursuri de vară de dirijat la Viena 1927 și 1928 cu prof. Viktor Keldorf.

¹⁶⁶ Toate datele biografice au fost preluate după Viorel COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. V, Ed. Muzicală, București, 2002, pp. 198-205; vezi și Pr. Prof. Nicu MOLDOVEANU, *Profesorul, Dirijorul și Compozitorul Nicolae Lungu. Monografie*, București, Ed. Basilica, 2013.

Activitate profesională

- dirijor al corului mixt din Dobridor (1918-1920);
- profesor suplinitor de muzică la Seminarul *Melchisedec Episcopul* din Ismail (1921);
- profesor de muzică vocală la Școala de cântăreți bisericești a Patriarhiei Române (1927-1929) și la Liceul *Mihai Eminescu* din București (1927-1929);
- fondator și dirijor al Coralei *România* din București (1936-1948);
- profesor la Seminarul pedagogic universitar *Titu Maiorescu* din București (1939-1941);
- profesor la liceul *Sfântul Sava* din București (1944-1948);
- profesor de muzică bisericească la Institutul Teologic Universitar din București (1949-1975);
- dirijor al Coralei Patriarhiei Române (1949-1985), care azi îi poartă numele.

I.5.2. OPERA

- a) muzică corală laică;
- b) muzică psaltică și corală bisericească;
- c) muzică corală (colinde și cântece de stea);
- d) muzică vocală: cântece populare din Oltenia, prelucrări pentru voce și pian;
- e) muzicologie, bizantinologie, pedagogie;
- f) lucrări didactice.

Muzicologul Viorel Cosma îl caracterizează așa:

„continuator autentic al lui Gavriil Muzicescu și D.G. Kiriac în domeniul muzicii corale religioase, Nicolae Lungu rămâne unul dintre cei mai prolifici și originali compozitori ai genului din secolul XX. Pornit de la experiența stranei și a catedrei, compozitorul a speculat întregul meșteșug al polifoniei corale laice pe care i-a oferit-o colaborarea dirijorală cu cele mai profesioniste formații ale epocii sale (*Carmin, Cântarea României, România*), conferind cântării religioase o haină modernă, apropiată de gustul credincioșilor care doreau în biserică acea liniște sacră, olimpiantă, pătrunsă de fiorul religios autentic. Creația sa religioasă acoperă toate datele calendaristice ale Bisericii Ortodoxe, precum și întregul oficial cotidian al slujbelor religioase, remarcabile fiind *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, imnurile (cu valoare de concert religios *a capella*, n.n.) *Către Tine, Doamne*, *Stihira a II-a de la Vecernia glasului VIII*, *Ziua Învierii*, *Cămara ta, Mântuitorule*, *Stihira a III-a de la Vecernia glasului VI*, sau colindele *La Vitleem, Mărire-tru cele nalte ș.a.*”¹⁶⁷.

¹⁶⁷ V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. V, p. 203;

I.5.3. ELEMENTE DEFINITORII ALE STILULUI CORAL ÎN CREAȚIA RELIGIOASĂ A LUI NICOLAE LUNGU

- prelucrarea melodiei psaltice și pregătirea ei pentru tratarea corală;
- simplitate și cursivitate melodică;
- armonie și polifonie rarefiată, neostentativă, care să distorsioneze melodia de bază, a cântării de strană; autorul spunea în Prefața la *Liturghia psaltică*: „polifonizarea s-a făcut prin armonizare și în unele cazuri prin contrapunctare, adică prin cele două procedee tehnice cunoscute în muzică și întrebuințate [...]; polifonizarea s-a făcut ușor, nesilit și fără încercări inutile, care ar umbri melodia sau ar îngreuna executarea”;
- îmbinarea elementelor de armonie modală (relația I-IV-I, cu preponderență) cu cele din armonia tonal-funcțională, ce conferă construcției corale modernitate și etos bizantin;
- modulația preponderent diatonică la tonalități apropiate sau la tonalități îndepărtate (vezi *Stihira a II-a*);
- cadențe armonice plagale;
- procedee contrapunctice: imitația, modulația, isonul;
- dublarea vocilor ;
- frecvența eludare a terței din acord;
- dublarea și uneori triplarea cvintei;
- octave și cvinte paralele;
- poliritmia.

I.5.4. LITURGHIA PSALTICĂ

Liturghia psaltică¹⁶⁸ reprezintă pentru Nicolae Lungu testamentul său muzical, receptat ca atare de Biserică și pus în practică. Această lucrare poartă din start pecetea unui crez de la care autorul nu s-a abătut niciodată, și anume: punerea în valoare a vechilor melodii bisericești ale compozitorilor psalți români prin înveșmântarea armonică și polifonică cea mai adecvată, pentru a contracara „cântarea corală introdusă în cultul nostru la începutul secolului al XIX-lea, cu un vădit caracter laic, de împrumut, cu totul străin și nepotrivit spiritualității Bisericii noastre Ortodoxe de Răsărit”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Titlul complet: *Liturghia psaltică – vechile melodii bisericești tradiționale, transcrise pe notație liniară și armonizate pentru cor mixt*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1957.

¹⁶⁹ N. LUNGU, *Liturghia psaltică...*, p. III.

Consecvent tradiției muzicale moștenite de la D.G. Kiriac, Gh. Cucu, Gh. Ionescu și Teodor Teodorescu-Iași, Nicolae Lungu realizează o operă fundamentală pentru tradiția muzicii corale românești bisericești, în care se îmbină în mod armonios elemente stilistice ale cântării de strună cu cele ale creației în stil psaltic.

Izvoarele muzicale pe care Nicolae Lungu le-a valorificat polifonic sunt din creația lui Macarie, Anton Pann și Dimitrie Suceveanu, la care se adaugă și altele din opera lui Ion Popescu-Pasărea, profesorul său de la Seminarul Central din București, sau altele create de însuși compozitorul în stil psaltic, folosind formulele melodice, cadențele și structurile modale ale scărilor celor opt glasuri bisericești. Nu găsim vreo lucrare din creația lui Nicolae Lungu fără a fi trecut în dreptul ei glasul. Din această perspectivă, lucrarea poate fi considerată prima de acest gen care abordează coral integral melodiile Sfintei Liturghii ale glasurilor VIII și V, la care se adaugă cântări la slujba Parastasului, Axioane la Praznice Împărătești, Chinonice și Concerte religioase, cântări la Hirotonii. Același exercițiu componistic, dar într-o altă manieră, îl va face contemporanul său Ioan D. Chirescu¹⁷⁰, profesor la Conservatorul din București și dirijorul corului de la biserica „Domnița Bălașa”.

Structura imnografică și melodică

Liturghia psaltică armonizată de Nicolae Lungu reprezintă, din punct de vedere imnografic și melodic, cea mai elaborată și avansată variantă românească a vreunei liturghii corale. Beneficiind de colaborarea cu vestiți liturgiști și profesori de ritual sau tipic bisericesc, între care amintim pe binecunoscutul Ene Braniște¹⁷¹ și pe Petre Vintilescu¹⁷², care i-au fost de altfel și colegi în teologia bucureșteană universitară, Nicolae Lungu, la sugestiile patriarhului Justinian Marina, va pune la îndemâna corurilor bise-

¹⁷⁰ Ioan D. CHIRESCU, „Cântările Sfintei Liturghii după vechile melodii tradiționale psaltice, ce se cântă la strună în Biserica Ortodoxă Română, transcrise și armonizate pentru cor mixt”, *Glasul Bisericii*, XXXI (1972), 3-4, pp. I-LXIV; 5-6, pp. LXV-CXXXVIII; 7-8, pp. 129-194; 9-10, pp. 195-262; 11-12, pp. 263-307.

¹⁷¹ Profesor de Liturgică la Institutul Teologic Universitar din București între anii 1950-1992, ca urmaș la catedră al lui Petre Vintilescu și specialist în problema Liturghierului ortodox. Colaborează cu Nicolae Lungu la editarea a două lucrări de muzică bisericească: „Cântări la unele Sfinte Taine și Ierurgii”, *Studii Teologice*, XVI (1964), 1-2, pp. 3-122; „Cântări din perioada Penticostarului”, *Studii Teologice*, XVIII (1966), 1-2, pp. 1-90.

¹⁷² Profesor de liturgică și Pastorală la Facultatea de Teologie din București între anii 1928-1950 și cotelat ca primul imnolog roman care abordează științific apariția și evoluția imnelor din cultul divin ortodox; este autorul lucrării *Despre poezia imnografică în cărțile de Ritual și cântarea bisericească*, București, 1937 și reeditată la Editura „Renașterea”, Cluj-Napoca, 2004.

ricești și a dirijorilor o lucrare completă, care să cuprindă întregul reper-toriu liturgic de cântări liturgice folosite în cadrul Sfintei Liturghii, precum și o anexă cu alte cântări liturgice corale: chinonice, cântări la hirotonii, axioane, la parastas, polihronioane. În această formă, lucrarea lui Nicolae Lungu reprezintă nu numai cea mai completă antologie corală liturgică, ci și un model preluat de alți compozitori de muzică religioasă, precum: Pr. Ioan Runcu¹⁷³, Gheorghe Danga¹⁷⁴, Gheorghe Dumitrescu¹⁷⁵, Constantin Simionescu¹⁷⁶, Zaharia Popescu¹⁷⁷, Traian Popescu¹⁷⁸, Dragoș Alexandrescu¹⁷⁹, Pr. Iulian Cârstoiu¹⁸⁰, Pr. Constantin Drăgușin¹⁸¹, Pr. Marin Velea¹⁸², Pr. Nicu

¹⁷³ Preotul Ion POPESCU-RUNCU (1901-1975) a studiat muzica la Conservatorul din București și Teologia la Facultatea de Teologie din București, remarcându-se printr-o activitate pastorală deosebită, fiind preot misionar al comunității românești din Bulgaria, Sofia, printr-o activitate dirijorală de excepție, dar și un excelent compozitor de muzică bisericească corală, între lucrările sale de referință numărându-se *Cântările liturgice în stil psaltic, pentru cor bărbătesc, cor mixt, cor pe trei voci egale și cor pe două voci*, București, 1956.

¹⁷⁴ Gheorghe Danga (1905-1959), cu studii muzicale la Conservatorul din București, dirijor al Corului Radiodifuziunii Române și compozitor de muzică corală de factură populară (a se vedea lucrările antologice *Ca la Breaza, Sârba-n căruță, Zamfira*), dar și religioase, precum: *Liturghia pentru cor bărbătesc, Fie Doamne mila Ta, Lăudați pe Domnul*, tipărite de Pr. Nicu MOLDOVEANU, în: *Repertoriu coral*, ediția a III-a, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2003, și în *Antologie corală religioasă și laică pentru formații mixte*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2006.

¹⁷⁵ Gheorghe Dumitrescu (1914-1996), autorul unei *Liturghii modale pentru cor mixt*, cântată în primă audiență de către Corala Patriarhiei Române, dirijată de Nicolae Lungu, în prezența patriarhului Justinian, în toamna anului 1968 (apud N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 234).

¹⁷⁶ Constantin Simionescu (1914-1986) a compus un număr de 11 Liturghii, între care părintele Nicu Moldoveanu enumeră următoarele: *Sfânta și dumnezeiasca Liturghie nr. 1 pentru cor mixt, Sfânta și dumnezeiasca Liturghie nr. 6 pentru cor bărbătesc* [publicată în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 11-12 (1982)], *Sfânta și dumnezeiasca Liturghie nr. 9 în stil psaltic, pentru trei voci egale, Sf. Liturghie nr. 11, pentru cor mixt* (apud N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 234; vezi și V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. VIII, Ed. Muzicală, București, 2005, pp. 255-256).

¹⁷⁷ Zaharia Popescu (n. 1920) a compus *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* (apud N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 235, și V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. VIII, pp. 75-80).

¹⁷⁸ Traian Popescu (n. 1921) a compus *Liturghia bizantină nr. 1 și nr. 2 pentru cor mixt* (apud N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 236).

¹⁷⁹ Dragoș Alexandrescu (n. 1924) a compus *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt*, adept al stilului psaltic în creația corală.

¹⁸⁰ Iulian CÂRSTOIU, „Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt, glasul 3”, *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXIX (1971), 11-12, pp. I-XXII; XC (1972), 5-6, pp. I-XVI; 11-12, pp. I-XXIV.

¹⁸¹ Constantin DRĂGUȘIN, „Cântări liturgice”, *Glasul Bisericii*, XXIV (1965), 5-6, pp. I-XXI; 7-8, pp. 741-746; XXVII (1968), 5-6, pp. I-IX.

¹⁸² Marin VELEA, „Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt în stil psaltic”, *Glasul Bisericii*, XXXVI (1977), 1-2, anexă.

Moldoveanu¹⁸³ ș.a., unii ucenici ai maestrului, fie la catedră, fie la Corala Patriarhiei, care astăzi îi poartă cu cinste numele.

Cât privește structura imnografică a lucrării, ea urmează întru totul tipicul consacrat al Bisericii Ortodoxe Române, și nu vom întâlni nici o abatere de la acest canon, așa cum de regulă se întâmplă. Unii compozitori, fie din neștiință, fie din ignoranță, fie cu bună știință, sau în virtutea unei tradiții locale, fac abstracție de regulile tipiconale sau de textele diortosite și aprobate de Sfântul Sinod și, în consecință, lucrările acestora nu mai corespund necesităților liturgice actuale ale Bisericii, iar dirijorii care pun în lucru o lucrare de acest fel, se află în situația de a improviza. Redăm ordinea cântărilor din colecția corală a lui Nicolae Lungu:

- Amin;
- Ectenia Mare, glas 8;
- Antifonul I, glas 8;
- Ectenia mică, glas 8;
- Antifonul II, glas 8;
- Ectenia mare, glas 5;
- Antifonul I, glas 5;
- Ectenia mică, glas 5;
- Antifonul II, glas 5;
- Ectenia mică, glas 5;
- Fericirile (stil psaltic), glas 8;
- Pentru rugăciunile, glas 1;
- Mântuiește-ne pe noi, glas 1;
- Veniți să ne închinăm, glas 1;
- Troparul Sf. Dimitrie cel Nou (Basarabov), glas 8 (hramul catedralei patriarhale);
- Apărătoare Doamnă, glas 8;
- Doamne, mântuiește pe cei binecredincioși, glas 8;
- Sfinte Dumnezeule, glas 8;
- Sfinte Dumnezeule, glas 5 (după Ghelasie Basarabeanul);
- Sfinte Dumnezeule, glas 5 Agem (după A. Pann);
- Câți în Hristos, glas 1;
- Crucii Tale, glas 2;
- Aliluia, glas 7 (după Apostol);
- Aliluia, glas 1;
- Și duhului tău, glas 8 (înainte de Sf. Evanghelie);

¹⁸³ Nicu MOLDOVEANU, *Cântările Sfintei Liturghii pe glasurile I și VII pentru cor mixt*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2014.

- Mărire Ție, Doamne, glas 8 (înainte de Sf. Evanghelie);
 - Întru mulți ani, Stăpâne, glas 8;
 - Doamne miluiește – întreit, glas 8;
 - Ectenia celor chemați, glas 8;
 - La Vohodul cel Mare, glas 8;
 - Imnul Heruvic, glas 8;
 - Ca pre Împăratul, glas 8;
 - Alt Heruvic, glas 5 (după A. Pann);
 - Ca pre Împăratul, glas 5;
 - Ectenia punerii înainte, glas 8;
 - Răspunsuri Mari, glas 8;
 - Iubi-Te-voi Doamne, glas 5;
 - Răspunsuri Mari, glas 8 (continuare);
 - Pre Tine Te lăudăm, glas 8;
 - Alte răspunsuri mari, glas 5 (după A. Pann; autorul nu specifică originea răspunsurilor);
 - Pre Tine Te lăudăm, glas 5;
 - Axion duminical, glas 5 (după Varlaam);
 - Axion duminical, stil psaltic (de Gh. Popescu-Brănești)¹⁸⁴;
 - Pre toți și pre toate, glas 8;
 - Diferite alte cereri, glas 8;
 - Tatăl nostru, glas 5 (după A. Pann);
 - Unul Sfânt, glas 8;
 - Bine este cuvântat, glas 1;
 - Trupul lui Hristos, glas 8 (la împărtășirea credincioșilor);
 - Am văzut lumina, glas 5;
 - După rugăciunea Amvonului, glas 8;
 - Fie numele Domnului, glas 8;
 - Apolisul, glas 8;
- Adaos: Axioane praznicale, Cântări din Slujba Parastasului, Cântări la Hirotonie, Chinonice etc.
- Axion la Nașterea Domnului, glas 1 (melodie prelucrată după Macarie);
 - De tine se bucură, glas 8;
 - Axion la Botezul Domnului, glas 6 (melodie prelucrată după Macarie);

¹⁸⁴ Compozitor, cântăreț bisericesc și dirijor, se naște în anul 1876 și moare în anul 1959; absolvent al Conservatorului din București, „a reușit să-și creeze un stil propriu, dar cu rădăcini adânc înfipte în izvorul psaltic, evitând cu desăvârșire elementele laice și rămânând permanent în limitele unui stil religios prin excelență” (N. MOLDOVEANU, *Istoria muzicii...*, p. 222).

- *Axion la Învierea Domnului*, glas 5, de D.G. Kiriac, după Macarie Ieromonahul¹⁸⁵;
- *Fericit bărbatul*, motet, glas 8, de T. Teodorescu¹⁸⁶;
- *Stihira a II-a de la Vecernia glasului 8*;
- *Stihira a III-a de la Vecernia glasului al VI-lea*, pentru cor mixt și solo de Bas;
- *Stihiri din Catavasiile Întâmpinării Domnului*, glas 3, de Gh. Cucu, după melodia lui D. Suceveanu¹⁸⁷;
- *Auzi, Doamne, glasul meu* (în stil psaltic), de D.G. Kiriac;
- *Cu noi este Dumnezeu*, glas 8;
- *Cămara Ta, Mântuitorul meu*, glas 8;
- *Hristos a înviat*, glas 2;
- *Cine este Dumnezeu*, glas 7;
- *Ziua Învierii*, glas 5 (melodia acestei cântări este o prelucrare a lui Ion Popescu Pasărea, făcută după A. Pann);
- *Cântări din Slujba Parastasului* (*Aliluia*, glas 8; *Ectenie*, glas 6; *Cu Sfinții odihnește*, glas 8; *Veșnică pomenire*, glas 3);
- *Vrednic este*, glas 3 (la hirotoniri);
- *Pre stăpânul și arhiereul nostru* (cântare îmbisericită), de Al. Podoleanu¹⁸⁸;
- *Ton despotin* (aceeași cântare, în grecește);
- *Mulți ani trăiască*, glas 8 (reproduce melodia bisericească a ecteniei întreite).

Analize muzicale

Pentru a scoate în relief stilul componistic al lui Nicolae Lungu, vom exemplifica din creația sa câteva piese.

Doamne, mântuiește pe cei binecredincioși!

Potrivit însemnărilor tipiconale ale Liturghierului românesc¹⁸⁹,

„la sărbătorile mai însemnate și mai cu seamă când slujba se face în sobor, preotul se oprește după cuvintele ...*acum și pururi*, de la eco-

¹⁸⁵ Celebrul Axion al lui D.G. Kiriac este publicat pentru a 4-a oară de Nicolae Lungu.

¹⁸⁶ Nicolae Lungu este cel ce s-a îngrijit de editarea lucrării *Cântările Sfintei Liturghii pe melodii psaltice pentru cor mixt și publicată în Biserica Ortodoxă Română*, 3-4 (1967).

¹⁸⁷ Sunt publicate tot de Nicolae Lungu și în vol. *Iubi-Te-voi, Doamne!*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1968, pp.27-34, iar aranjate pentru cor bărbătesc de Nicu Moldoveanu în *Repertoriu coral...*, pp. 240-243.

¹⁸⁸ Alexandru Podoleanu (1846-1907), profesorul și îndrumătorul lui D.G. Kiriac, adept al unui stil autohton bazat pe melosul tradițional, sau așa după cum spune Pr. Nicu Moldoveanu „curat, cristalin, adăpat din izvorul nesecat al cântărilor noastre bisericești” (*Istoria muzicii...*, p. 218).

¹⁸⁹ *Liturghier*, cuprinzând dumnezeieștile Liturghii ale Sfinților noștri părinți: Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare și Liturgia Darurilor mai înainte Sfințite, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2000, p.133.

nisul *Că Sfânt ești...*, iar diaconul se apropie de sfintele uși și arătând cu orarul către icoana Mântuitorului, zice: *Doamne, mântuiește pe cei binecredincioși*. Aceasta se cântă de către cei din altar. Apoi diaconul zice așa a doua oară și a treia oară: *Doamne, mântuiește pe cei binecredincioși*. Aceasta se cântă de fiecare dată de către cei de la strane (sau de către cor, n.n.). După aceasta, diaconul zice: *Și ne auzi pe noi*. Este obiceiul ca aceasta să se cânte de cei din altar. După aceasta, diaconul întorcându-se iarăși către credincioși și înălțând orarul, zice: *Și în vecii vecilor*".

Urmând această observație tipiconală, Nicolae Lungu a creat una dintre cele mai frumoase și înălțătoare piese liturgice din cadrul Sfintei Liturghii. Valentin Gruescu, cel care a făcut o analiză amănunțită a Liturghiei, spune despre melodia liturghiei în general că „este tipul de muzică ce se învață imediat și nu se uită niciodată”¹⁹⁰, la fel ca celebrele teme melodice din Simfonia a IX-a de Beethoven, care devin imnul Uniunii Europene.

Melodia în sine contrastează prin „simplitate și eficiență”, prin substanță și consistență, prin claritate și profunzime. Același Valentin Gruescu spune despre piesă că desfășurarea ei accentuează „vertiginozitatea cu care se lansează maiestruozitatea corală, iar simplitatea așezării acesteia în pagină este total dezarmantă. Un formidabil arc de boltă a evoluat în această cântare insert”¹⁹¹. Incipitul se derulează la unison în prima secvență, continuând în acorduri armonice presărate de inserții modale: V-I-V-VI-V-I:

The image shows a musical score for a hymn. It is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is simple and powerful, with a clear arc. The lyrics are 'Doam-ne mîn - tu - e - - - - - ște pre cei'. The score is written in a traditional style with a single system of four staves.

¹⁹⁰ V. GRUESCU, *Liturghia corală...*, p. 496.

¹⁹¹ V. GRUESCU, *Liturghia corală...*, p. 484;

bi - ne - cre - din - cioși.

bi - ne - cre - din - cioși.

bi - ne - cre - din - cioși.

bi - ne - cre - din - cioși.

(De 2 ori la rînd)

Apoi:

A treia oară:

p Doam-ne mîn - tu . e . . . ște pre cei

pp Doam - ne mîn - tu . e . . . ște pre cei

pp Doam - ne mîn - tu . e . . . ște pre cei

pp Doam - ne mîn - tu . e . . . ște pre cei

Doam - ne mîn - tu . e . . . ște pre cei

bi - ne . cre - din - cioși.

bi - ne . cre - din - cioși.

bi - ne . cre - din - cioși.

bi - ne . cre - din - cioși.

Apoi
ȘI NE AUZI

În A3 compozitorul optează pentru un discurs polifonic imitativ, început de către sopran și continuat imitativ de către vocile de alto, tenor și bas.

În secțiunea B a piesei, pe cuvintele *Și ne auzi...*, compozitorul pregătește discursul printr-un acord ținut pe treapta I-a, în timp ce sopranul construiește tema melodică, reluată imitativ, în prima secvență a secțiunii B de alto și tenor, imitație severă în acord de terțe paralele, iar în a doua secvență a secțiunii B de sopran, care preia discursul melodic al tenorului, cadențând pe septimă și punând în valoare o structură de polifonie imitativă foarte eficientă în economia ansamblului:

Ex. *Și ne auzi*

The musical score for "Și ne auzi" is presented in two systems. The first system is marked "Adagio" and "pp" (pianissimo). It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "Și ne auzi...". The second system is marked "mf" (mezzo-forte) and continues the vocal parts with the same lyrics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



Observăm că Nicolae Lungu, care în toată liturghia, cu câteva mici excepții, folosește tonalitatea *Fa major*, aici schimbă registrul tonalității în *Sol major*, tocmai pentru a crea atmosfera de monumentalitate, dar și de reculegere, potrivită acestui moment liturgic¹⁹².

¹⁹² Mitropolitul Bartolomeu, în lucrarea *Cartea deschisă a Împărăției. O însoțire liturgică pentru preoți și mireni* [Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2005, p. 106], spune: „Când slujba e oficiată de arhiereu sau în sobor de preoți, cu diacon, între cuvintele *acum și pururea și și în vecii vecilor*, se intercalează un dialog scurt, păstrat în tradiția liturgică din vremea când împăratul și împărăteasa Bizanțului își făceau acum intrarea în catedrală și se așezau în stranele lor”, iar părintele Dumitru Stăniloae, comentând momentul liturgic în spirit dogmatic, spune: „Înainte de a începe comunitatea liturgică lauda sfințeniei lui Dumnezeu, preotul adaugă ecfonisul său: *Doamne, mântuiește pe cei binecredincioși. Și ne auzi pe noi. Și în vecii vecilor*. Auzi-ne și când laudăm sfințenia Ta, sau fă-ne curați în lauda sfințeniei Tale ca să primești această laudă... Iar lauda aceasta trebuie înălțată de trei ori, ca mărturisire a lui Dumnezeu întreit, ca dar și ca symbol al veșnicei prelungiri a acestei laude, fapt care-I asigură de veșnicie și pe cei ce o săvârșesc. Acest lucru îl spune preotul (diaconul) prin cuvintele *Și în vecii vecilor*” (*Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, Ed. Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1986, p.185).

e - ște, Doam-ne mi - lu - e - ște.
 e - ște, Doam-ne mi - lu - e - ște.
 e - ște, Doam-ne mi - lu - e - ște.
 e - ște, Doam-ne mi - lu - e - ște.

Model armonic B: reprezintă un exemplu de armonizare modală a sopranelor, plecând de pe un acord de treapta I-a cu terța în bas:

2

p *p* *pp* *pp*

Doam-ne mi-lu-e-ște, Doam-ne mi-lu-e-ște,
 Doam-ne mi-lu-e-ște, Doam-ne mi-lu-e-ște,
 Doam-ne mi-lu-e-ște, Doam-ne mi-lu-e-ște,
 Doam-ne mi-lu-e-ște, Doam-ne mi-lu-e-ște,—

Doam-ne mi-lu-e-ște.
 Doam-ne mi-lu-e-ște.
 Doam-ne mi-lu-e-ște.
 Doam-ne mi-lu-e-ște.

Model armonic C: reprezintă un exemplu de armonizare a basului, sub care se derulează melodia principală, plecând cu un acord major în răsturnarea a 2-a; nuanțele joacă de această dată un rol esențial, **p** punând în evidență melodia basului, iar **pp** așezat pe celelalte trei voci evidențiază caracterul acompaniat al acestora în raport cu basul:

The image displays a musical score for a hymn, identified as Model Armonic C. It is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are "Doam - ne mi - lu - e - ște. Doam - ne mi - lu - e - ște. Doam - ne mi - lu - e - ște. Doam - ne mi - lu - e - ște." The score shows a complex harmonic structure with many accidentals and dynamic markings like "pp" and "p".

Aceeași unitate de ființă a Treimii celei mai presus de fire este redată și prin cântarea *Am văzut lumina cea adevărată...* Preotul compozitor Gheorghe Șoima spunea următoarele:

„tratarea armonică a fiecărei cântări, din punct de vedere al accentului expresiv, și proporționarea ei potrivit momentului liturgic respectiv dovedesc o temeinică pregătire teologică, mai ales liturgică. Să amintim în acest sens cel puțin imnul «Am văzut lumina», în care textul «nedespărțitei Sfintei Treimi închinându-ne» este redat omofon, sugerând ideea nedespărțirii treimice; în acest imn, imaginea închinării lăuntrice și externe sugerată prin sensul vădit des-

cendent al melodiei”¹⁹³.

Ex. Liturgia p. 179, portativele 2-3

des-păr - ți - tei Sfin - tei Tre - îmi în - chi -

des-păr - ți - tei Sfin - tei Tre - îmi în - chi -

rit. *a tempo*

nîn - du - ne că a - cea - sta ne-a mîn - tu -

nîn - du - ne că a - cea - sta ne-a mîn - tu -

nîn - du - ne că a - cea - sta ne-a mîn - tu -

Am intitulat acest capitol „Liturgia corală ca rugăciune”, convins fiind că pentru Nicolae Lungu acest fapt a devenit un deziderat, un ideal, o idee centrală ce conferă operei sale atractivitate, accesibilitate, profunzime teologică, transparență melodică, știință armonică și contrapunctică. Pe bună dreptate observa și Gheorghe Șoima că „Liturgia psaltică este foarte accesibilă, pentru că autorul a ținut seama de vasta experiență dirijorală pe care a are. Este o liturgie care poate satisface exigențele religioase și artistice atât ale neîntrecutului cor al Patriarhiei, cât și pe cele ale unui cor bisericesc din provincie”¹⁹⁴, lucru pe deplin realizat, dacă avem în vedere că

¹⁹³ Pr. Gheorghe ȘOIMA, „Nicolae Lungu: Liturgia Psaltică pentru cor mixt, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune ortodoxă, 1957”, *Mitropolia Ardealului*, III (1958), 5-6, p. 461.

¹⁹⁴ Gh. ȘOIMA, „Nicolae Lungu...”, p. 462.

și azi, la cei peste 50 de ani de la tipărirea acestei lucrări, continuă să fie cea mai cântată liturghie, atât în țară, cât și în diaspora ortodoxă românească.

Un alt mare compozitor român care s-a aplecat asupra liturghiei lui Nicolae Lungu a fost profesorul Nicolae Ursu, dirijor al Corului Catedralei Mitropolitane din Timișoara. Reputatul compozitor spunea despre liturghie:

„distinsul autor, conferențiar la Institutul Teologic din București și dirijorul neîntrecut al Corului Sfintei Patriarhii, a realizat un moment istoric în evoluția muzicii corale românești prin apariția volumului [...], cuprinzând mai toate cerințele melodice ale cultului bisericii noastre strămoșești [...]. Mergând pe linia evoluției firești și totuși tradițională, autorul precizează în Prefață că, dacă este vorba că în biserică alături de cântarea psaltică omofonă de strănă să fie folosită și cântarea corală, apoi această cântare nu poate fi decât tot cea psaltică îmbrăcată într-o armonie potrivită structurii ei melodice”¹⁹⁵.

Aceste cuvinte ne întăresc convingerea că și Nicolae Ursu era adeptul stilului tradiționalist, al cântării de strănă în creația corală religioasă. Nicolae Ursu analizează și din punct de vedere stilistic această lucrare:

„caracterul modal al melodiilor psaltice l-au determinat pe autor ca, abătându-se de la unele reguli de armonie clasică, să întrebuințeze frecvent *unisonul vocilor*, impresionant când unificarea lor este perfectă; dublarea de voci bine omogenizate; adeseori *excluderea terței acordurilor*; *folosirea cvintelor și octavelor paralele*; *măsuri alternative*, pe lângă cele de 2, 3 și 4 timpi, potrivit grupărilor neregulate de accente în texte neversificate, cum sunt cele liturgice; *armuri specifice și neîntrebuințate pentru alte glasuri*”¹⁹⁶.

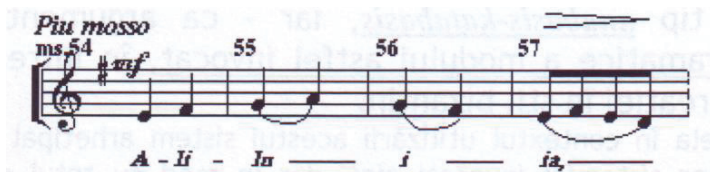
Heruvicul glas V după Anton Pann

Această piesă este una dintre prelucrările corale de mare forță ale lui Nicolae Lungu. Opțiunea autorului pentru melodia lui Anton Pann trădează opțiunea stilistică însăși a lui Nicolae Lungu¹⁹⁷, cel care pune în valoare monodia psaltică tradițională prin elemente armonice și polifonice de mare forță. De altfel, melodia acestui Heruvic concentrează o chintesență melodică specifică glasului V stihiraric, întâlnită și la D.G. Kiriak în Liturghia psaltică, piesele *Aliluia*:

¹⁹⁵ Nicolae URSU, „Nicolae C. Lungu, *Liturghia Psaltică*, București, 1957”, *Mitropolia Banatului*, VIII (1958), 4-6, p. 167.

¹⁹⁶ Nicolae URSU, „Nicolae C. Lungu...”, p. 168.

¹⁹⁷ Melodia este reprodusă și de Ion Popescu-Pasărea în: *Liturghier de strănă...*, pp. 15-16, fără a se trece autorul ei, iar edițiile sinodale ale *Cântărilor Sfintei Liturghii* menționează drept autor al Heruvicului pe Ion Popescu-Pasărea; Părintele Nicu Moldoveanu aranjează Heruvicul glas 5 pentru cor bărbătesc, cu mențiunea: „aranj. după I. Popescu-Pasărea și Nicolae Lungu (*Repertoriu coral*, ediția a III-a, pp. 69-71).



și chinonicul Lăudați...



Aceeași abordare se regăsește mai ales la Paul Constantinescu, în Liturgia în stil psaltic, piesa Heruvicul:



Nicolae Lungu prelucrează armonic și polifonic melodia lui Anton Pann într-un stil inconfundabil, în care linia melodică nu va fi pusă în umbră niciodată de vreo intervenție armonică nepotrivită cu textul, dar și cu momentul liturgic în care piesa se cântă în biserică. Incipitul, prin angajarea întregului ansamblu coral la unison, pune în lumină structura modală a glasului V, alcătuită pe pilonii celor două tetracorduri: *mi-la*; *si-mi*;

Bar și liniștit
mp
A - min. Ca - rii
pp
A - min. Ca - rii
pp
A - min. Ca - rii
pp
A - min. Ca - rii

Sunetul re natural, subtonul lui *mi*, care este baza modului, primește o funcție de falsă dominantă, putem spune pasageră, cu revenire rapidă pe baza modului, construindu-se un discurs armonic simplu, cu maximă eficiență, în care dominanta reală a modului glasului V își intră în rol:

Ca - - - rii pre He - ru - -

Ca - - - rii pre He - ru - -

Ca - - - rii pre He - ru - -

Ca - - - rii

(Respiratie individuala)

vimi, pre He - ru - vimi. Cu

vimi, pre He - ru - vimi. Cu

vimi, pre He - ru - vimi.

pre He - ru - vimi.

Fraza a II-a se construiește polifonic pe cuvintele: *cu taină închipuim*. Elementul armonic de surpriză îl reprezintă apariția sunetului *do#*, cu funcție de semicadență, în perfect acord cu teoria celor două tetracorduri ale glasului V, în care intervalele *mi - fa#* și *si - do#* sunt mari. Treapta a VI-a ridicată devine suport modal pentru treapta a VII-a naturală, cu funcție de falsă dominantă. Treapta a VI-a ridicată este și ea pasageră, conform unei legi nescrise ale glasului V, în care această treaptă pendulează între calitatea naturală și cea de treaptă alterată, acesta fiind unul din elementele de

cromatizare a treptelor din cadrul gamelor modale bisericești hrisantice¹⁹⁸.

The image displays three systems of musical notation for a Byzantine chant, likely a Kyrieleison. Each system consists of four staves (three vocal parts and a basso continuo part) with lyrics in Romanian. The notation is in a traditional Byzantine style, using a single sharp (F#) for the key signature. The lyrics are: "tai - nă, cu tai - - nă, cu tai - - nă, cu", "tai - - nă, în - chi - pu - -", and "im, cu tai - - nă în - chi - pu - -". The notation includes various musical symbols such as neumes, accidentals, and dynamic markings like *p* and *pp*.

¹⁹⁸ Valentin Gruescu, referindu-se la glasul V, spune: „Reverberațiile glasului V, unul din



Valentin Gruescu apreciază că Heruvicul este structurat în 3 părți, fiecare parte sau structură cu mai multe arce motivice. Partea sau structura a II-a a piesei se derulează pe cuvintele *Și făcătoarei de viață Treimi, între- it cântare aducem*. Pe acest text, muzicologul depistează 3 arce motivice. Primul debutează pe cuvintele *și făcătoarei de viață*, cu un discurs melodic ce pornește de pe baza glasului V, *mi*, omofonic la vocile feminine, și continuă cu o imitație lejeră la octavă, la vocile bărbătești. Acest gen de imitație este numit „intenție intervențională cu text imitat”, excluzându-se imitația propriu-zisă, care din principiu nu există¹⁹⁹, constatându-se „o interesantă reeditare a aspectului tematic pe desenul arhetipal protasis-apodosis, dar numai ca pretext inițial, câtă vreme arcul melodic sare în cele din urmă către cvinta scării”²⁰⁰.

Al 2-lea arc motivic, pe cuvintele *viu făcătoarei de viață Treimi*, este marcat de mobilitatea trepteii a VI-a, *do*, care devine când cromatizată, când naturală, potrivit principiului „roții” din muzica psaltică, în care cele două tetracorduri se completează unul pe altul prin augmentare, dând naștere unei game melodice specifice glasului în cauză, aici glasul V.

Al 3-lea arc motivic din structura a II-a a piesei este construit pe cuvintele *întreit sfântă cântare aducem*, când mobilitatea trepteii a VI-a este din nou adusă în prim plan de discursul melodic al Heruvicului lui A. Pann.

glasurile predilecte compoziției coral-liturgice prin analogia sa cu minorul (necesar relaționării armonice în stadiul stylistic respectiv). Spiritul melodic al lui Anton Pann domină întregul spirit al lucrării, personalitatea distinctă a melosului acesteia datorându-i-se. Tetracordul 1 este în principiu «terenul» de desfășurare al acestei prime structuri” (*Liturghia corală*, p. 514).

¹⁹⁹ V. GRUESCU, *Liturghia corală...*, p. 515.

²⁰⁰ V. GRUESCU, *Liturghia corală...*, p. 515.

Acest concept melodic de structură și factură modală al glasului V permite fără rezerve pregătirea cadenței părții a II-a:

mp
Și fă - că - toa - - rei
mp
Și fă - că - p toa - - rei
p
Și fă - că - toa - - rei
p
Și fă - că - toa - - rei

Partea a III-a a Heruvicului (structura a III-a) este construită admirabil de către A. Pann pe cuvintele *Toată grija cea lumească să o lepădăm*, iar Nicolae Lungu apelează încă odată la așa-numitele „artificii” armonice, prin discursul muzical al unisonului, pe cuvântul *toată*, unison ce se oprește pe dominantă glasului, a scării glasului, repetând cuvântul *toată* înveșmântat armonico-polifonic, cu baza pe dominantă, accentuând cuvintele *toată grija*; treapta a VI suportă încă o alterare suitoare, iar când se pregătește practic cadența finală, treapta a VI-a este naturală.

S-au reperat 4 arce motivice, dintre care al 4-lea se particularizează printr-o țesătură de terțe și sexte paralele, tehnică armonică mai puțin convențională în armonia clasică, dar foarte eficientă în discursul armonic al melodiilor bisericești bizantine.

mf
Toa - - - - - tă, toa - - - - - tă
mf
Toa - - - - - tă, toa - - - - - tă
mf
Toa - - - - - tă, toa - - - - - tă
mf
Toa - - - - - tă,

„Funcționalitatea acestor structuri armonice” însoțite de textul *să o lepădăm*, conferă piesei un accent de mediație suprapus pe cel de elevație artistică. Doar două trepte, în angrenajul armonic, vor fi prezente pe aceeași formulă destul de elaborată de coda: I-V-I:

The image displays a musical score for a choral piece, likely a setting of a liturgical text. It consists of two systems of music, each with four staves. The top three staves in each system represent vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), while the bottom staff represents the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The lyrics are written below the vocal staves: 'mea - - - scă să' and 'o le - - - -'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The overall structure suggests a complex harmonic progression, as mentioned in the text, involving a I-V-I cadence.

Nicolae Lungu, prin redactarea acestei lucrări impecabile, demonstrează și disponibilitatea sa de excelent mânuitor al artei elementelor de expresie. Așa cum jonglează cu construcția armonică a treptelor modale, la fel de eficient o face și cu elementele de nuanță, fără de care discursul muzical nu ar avea aceeași consistență și savoare. Cadența finală formată din 6 măsuri, nu face „decât o extrem de comprehensivă depunere plagală în matca unui *katabasis*, cum rareori am întâlnit în creația corală liturgică [...]. Efectele asupra auditoriului (la o interpretare «pe măsură») sunt absolut covârșitoare – în sensul cel mai pur al cuvântului”²⁰¹.

²⁰¹ V. GRUESCU, *Liturgia corală...*, p. 519.

le - - pă - - dă-m, să o le - pă -

le - - pă - - dă-m, să o le - pă -

le - - pă - - dă-m, să o le - pă -

le - - pă - - dă-m.

rit. a tempo decresc.

dă-m, să o le - pă -

dă-m, să o le - pă -

dă-m, să o le - pă -

dă-m, să o le - pă -

ppp rallentando perdendosi

dă-m, ppp perdendosi

dă-m, ppp să o le pă - - dă-m.

dă-m, ppp să o le pă - - dă-m.

dă-m, ppp să o le pă - - dă-m.

CAPITOLUL II.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN CREAȚIA CORALĂ BISERICESCĂ A UNOR COMPOZITORI TRANSILVĂNENI DIN SECOLUL XX

PRELIMINARII

Muzica bisericească din Transilvania a făcut obiectul cercetării aprofundate încă de pe timpul mitropolitului Andrei Șaguna, căruia nu i-a fost indiferentă starea acestei cântări în momentul venirii sale la Sibiu. Preocuparea sa constantă față de cântarea bisericească a manifestat-o mai cu seamă la întâlnirile pe care le organiza cu preoții din eparhia sa, pe care îi îndemna să-i învețe pe tineri cititul și cântarea bisericească, două elemente de culturalizare a tinerimii române aflată atunci într-o stare de înapoier culturală. Această stare, din păcate, s-a perpetuat până la venirea la Sibiu a lui Gheorghe Dima, care în anul 1899 lansa acel celebru memoriu „Ce să facem în prima linie pentru îmbunătățirea situației muzicale a poporului nostru”, memoriu analizat și reprodus integral în această lucrare.

Prezența lui Gheorghe Dima, mai întâi la Brașov, apoi la Sibiu și, din anul 1919, la Cluj va marca o pagină unică în istoria muzicii românești din această parte de țară, prin activitatea sa de profesor și dirijor, dar mai ales prin cea de compozitor, lăsând posterității o moștenire muzicală inegalabilă, dar comparabilă cu cea a lui Musicescu la Iași sau a lui Kiriak la București.

Opera corală religioasă a lui Gheorghe Dima este tributară influenței germane, la fel ca și cea a altor compozitori români care și-au desăvârșit studiile în Germania, precum: Andrei Wachmann, Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher, Iacob Mureșianu, Eusebie Mandicevschi, Isidor Vorobchievici, Ciprian Porumbescu ș.a.

Zeno Vancea îl consideră pe Gheorghe Dima:

„reprezentantul cel mai de seamă al școlii germane, dar în același timp și unul dintre puținii compozitori români din trecut care au avut într-adevăr personalitate creatoare. Cu toate că elementele cele mai esențiale ale gândirii sale muzicale – structură eminentamente armoni-

că cu toate consecințele firești unei asemenea structuri: primatul armoniei față de melodie, construcția simetrică a frazelor muzicale, contrapunct armonic – sunt împrumutate din gândirea muzicală germană, aduce totuși, în cadrul școlii căreia îi aparține, o pronunțată notă personală”²⁰².

Această notă personală a fost dată de aplecarea sa spre creația religioasă, din care nu vor lipsi aproape toate genurile acestei creații: liturghie, concert coral religios, cântări funebre, colinde, irmoase. La rândul său, Viorel Cosma îl portretizează admirabil:

„Personalitate artistică plurivalentă – compozitor, cântăreț de lied și operă (cântăreț de strună la capela românească ortodoxă din Viena, n.n.), dirijor de cor și orchestră, pianist, folclorist, profesor, poet și traducător de versuri și librete, Gh. Dima a dominat și orientat cu excepționala sa capacitate organizatorică mișcarea muzicală românească transilvăneană de sub stăpânirea habsburgică din pragul veacului XX”²⁰³.

II.1. GHEORGHE DIMA SAU

ACRIVIA ȘCOLII GERMANE

ÎN GENUL CORAL RELIGIOS ROMÂNESC

Gheorghe Dima este muzicianul cel mai complex al Transilvaniei, despre care s-a scris enorm. Lucrări monografice, studii, articole și scrisori privind viața, activitatea și creația sa muzicală i-au fost închinare. Nicolae Oancea îl considera: „cel mai mare compozitor al românilor”²⁰⁴. Și pe bună dreptate Nicolae Oancea îl considera ca atare, din cel puțin două perspective:

1. Gheorghe Dima este printre primii tineri români beneficiari ai unui stagiul de perfecționare muzicală în cele mai bune centre culturale ale Europei secolului al XIX-lea;

2. Compozitorul român se identifică într-o manieră inedită cu rigorile unei culturi muzicale apusene, cu exigențele unei școli germane performante, dominată de personalitatea lui Johannes Brahms. Zeno Vancea reiterează câteva trăsături stilistice ale școlii germane de compoziție:

– în stilul armonic german pulsațiile ritmice sunt simetrice;

²⁰² Zeno VANCEA, *Muzica bisericească...*, p. 46.

²⁰³ V. Cosma, *Muzicieni din România...*, vol. II, Ed. Muzicală, București, 1999, p. 190.

²⁰⁴ Nicolae OANCEA, *Istoria muzicii universale și naționale pentru școlile secundare, normale și profesionale*, Brașov, 1925, p. 22.

- melodia dobândește o formă cvadratică, cu o perfectă corespondență simetrică a cadențelor armonice;

- structura simetrică a muzicii armonice germane este strâns legată de simetria mișcărilor din melodiile de dans și marș german;

- gândirea muzicală germană este specifică popoarelor apusene, în care discursul muzical cult este diferit de cel popular-folcloric;

- evocându-l pe H.I. Moser cu a sa lucrare *Geschichte der deutschen Musik*, Zeno Vancea afirma: „germanii, ca și popoarele nordice înrudite, din jurul bazinului Mării Nordice și Estice, și-au creat de timpuriu sistem de *major-minor* bazat pe *structura acordică*; cel puțin așa ne dovedește faptul că acest sistem apare în creațiunile muzicale germanice, documente unor vremi de demult, spre deosebire de structura melodică liniară construită în spiritul vechilor game grecești, a popoarelor din jurul Mediteranei. Se credea mai demult că modurile moderne s-au născut din modurile antice, aceasta este însă o imposibilitate, deoarece cele două concepții s-au născut din două feluri de gândiri fundamental deosebite”²⁰⁵. Muzicologul român crede că popoarele ortodoxe, românii, bulgarii, grecii și chiar sârbii și rușii, au fost familiarizați și educați doar în gândirea muzicală orientală, emina-mente monodică, până în momentul în care și aici a pătruns stilul coral în muzica bisericească, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea și când aceste popoare s-au lăsat influențate fie de o gândire muzicală armo-nică de sorginte germană, fie italiană. Gheorghe Dima face parte din cate-goria muzicienilor școliți în centrele germane, alături de E. Mandicevski, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu ș.a., iar în creația sa corală se resim-te puternic influența gândirii muzicale germane;

- exemplul lui Gh. Dima va fi urmat de cel ce devenea al doilea rector al Conservatorului din Cluj, Augustin Bena, ultimul muzician transilvănean cu studii muzicale în Germania și care, prin activitatea sa la Cluj, va di-namiza într-o manieră unică întreaga viață muzicală din urbea de pe So-meș.

Pentru o cât mai concisă prezentare a vieții și activității compozitoru-lui, am structurat materialul în următoarele părți:

- a) Repere biblio-biografice;
- b) Activitatea muzicală bisericească a lui Gheorghe Dima la Brașov, Si-biu și Cluj;
- c) Creația corală bisericească. O încercare de introducere în analiza muzicală a creației corale religioase.

²⁰⁵ Z. VANCEA, *Muzica bisericească...*, pp. 23-24.

II.1.1. REPERE BIBLIO-BIOGRAFICE²⁰⁶

Gheorghe Dima s-a născut la 10 octombrie 1847 în Brașov, într-o familie de comercianți vestiți din Țara Bârsei. La numai 5 ani, rămâne orfan de tată și toată grija creșterii și a educației revine mamei sale Zoe și bunicilor dinspre mamă.

„Ca prunc tânăr a luat lecții de muzică în Brașov la un profesor de muzică cu numele de Binder”²⁰⁷.

Instrucția muzicală va fi continuată și desăvârșită la Viena, unde Gheorghe Dima va urma Liceul începând cu anul 1861, la Karlsruhe, iar apoi Politehnica începând din 1866, la Baden, cu directorul capelei de muzică a curții principelui, Henrik Giehne. Se reîntoarce la Viena în 1869 și studiază cu Otto Uffmann. Continuă la Graz între 1870-1871, unde studiază cu Ferdinand Thierot armonia și contrapunctul. În anul universitar 1872-1873, se înscrie la Conservatorul de muzică din Leipzig.

În anul 1873 se reîntoarce la Brașov. Este numit profesor de cântări la gimnaziu, dirijor al corului Liceului Sfântul Nicolae din Șchei și dirijor al Reuniunii de gimnastică și cântări, în locul fratelui său Pândelescu, cor înființat de acesta în anul 1868.

²⁰⁶ Despre viața lui Gheorghe Dima a se vedea: A.P. BĂNUȚ, „Gheorghe Dima: Contribuții la cunoașterea vieții și operei sale”, supliment *Muzica*, 9-12 (1955). Constantin ZAMFIR, *Gheorghe Dima, muzician și om de cultură*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1974. Ana VOILEANU-NICOARĂ, în vol. *Gheorghe Dima: Jubileul activității sale de 40 de ani*, Tip. Dr. Sebastian Bornemisa, Cluj, 1922; Viorel COSMA, *Muzicieni români; Muzicieni din România...*, vol. III. Mihail Gr. POSLUȘNICU, *Istoria muzicii la români...*; Matei VOILEANU, *25 de ani din viața Reuniunii române de muzică din Sibiu*, Sibiu, 1905; Zeno Vancea, *Creația muzicală românească...*; Iacob ORMENIȘAN, *Creația corală bisericească a compozitorului Gheorghe Dima*, teză de licență, București 1978, Institutul Teologic Universitar București; Vasile STANCIU, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, teză de doctorat, Ed. Presa Universitară, Cluj-Napoca, 1996, pp. 226-227; „Personalități ale muzicii românești: Gheorghe Dima”, *Îndrumător bisericesc*, 1986; Diac. Ioan Gh. POPESCU, „Compozitorul Gheorghe Dima”, *Biserica Ortodoxă Română*, LXVII (1975), 9-10, pp. 1177-1187; Pr. Prof. Mircea PĂCURARIU, *200 de ani de învățământ teologic la Sibiu, 1786-1986*, Sibiu, 1987; Dr. Eusebiu R. ROȘEA, *Monografia Institutului seminarial teologic-pedagogic „Andreian” Sibiu*, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, 1911; Octavian Lazăr COSMA, „Compozitorii precursori”, *Muzica*, XX (1955), 8-9; Ben OCTAVIAN, „Gheorghe Dima, Viața și opera sa”, *Cele trei Crișuri*, Oradea, supliment, nr. 8-9 (1926); Marțian NEGREA, „Gheorghe Dima”, *Muzică și poezie*, București, 1 (1936); Constantin CATRINA, „Gheorghe Dima – ctitorul bibliotecilor muzicale românești din Brașov”, *SCIA (s. TMC)*, 23 (1976), pp. 162-167; „Gheorghe Dima, Creator de școală românească”, *Telegraful român*, 25-24 (1990); „Gheorghe Dima în pagini de corespondență”, *Muzica*, 4 (1997), pp. 71-84. Vezi și *Lucrările Simpozionului consacrat împlinirii a 150 de ani de la nașterea lui Gheorghe Dima*, Octombrie, anul 1997, la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, din Cluj-Napoca; O.L. COSMA, *Hronicul muzicii românești*, Ed. Muzicală, București, 1986, pp. 264-276; Doru POPOVICI, *Muzica corală românească*, Ed. Muzicală, București, 1966, p. 337.

²⁰⁷ *Telegraful român*, 13-15 ianuarie (1896), apud C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 24.

În anul 1876 se căsătorește cu Maria Florian. Vor avea 2 copii ce vor cădea pradă, împreună cu mama lor, unei boli necruțătoare, la numai trei ani de la căsătorie. Acest eveniment tragic din viața sa va fi trecut sub tăcere multă vreme. În iarna anului 1879 reintră la Conservatorul de muzică din Leipzig. Va studia armonia cu Stefred Richter, contrapunctul, compoziție și instrumentație cu S. Jadassohn, canto cu Fr Rebling, pian cu K.H. Reinekhe, orga cu W. Rust, estetica cu O. Paul și cântul coral cu I. Weidenbach. În prima sa trecere pe la Conservatorul german studiasse teoria și istoria muzicii cu L. Brii și limba italiană cu F. Werder.

Studiile muzicale germane sunt concretizate printr-un premiu substanțial și prin producții de canto susținută la Leipzig și Berlin. După absolvirea Conservatorului din Leipzig, Gheorghe Dima se va întoarce la Brașov, unde va lucra cu pasiune și profesionalism pentru ridicarea nivelului cultural muzical al poporului său.

Va concerta în calitate de solist la Brașov în 6-18 iunie, 1880, la București în 22 noiembrie, 1880 la Ateneul Român, de față fiind Altelele Regale, la Iași, din nou la București, pe 22 decembrie, în salonul d-nei Esmeralda Mavrocordat, în Brașovul Vechi pe 15-27 ianuarie, 1881.

Își va relua pentru scurt timp activitatea de profesor la Brașov, unde fusese suplinat pe timpul studiilor la Leipzig de muzicianul O. Neubner și de fratele său Pândeale Dima.

Va pleca din nou în Germania pentru a-și ridica diploma de absolvire a Conservatorului german. Acest lucru se întâmplă prin 1881, când a primit la Leipzig o scrisoare din Sibiu, prin care i se cerea să accepte conducerea corului catedralei mitropolitane și a Reuniunii Române de Cântări²⁰⁸.

La reîntoarcerea spre casă, poposește la Sibiu, i se reînnoiește propunerea făcută, așa încât, cu data de 1 mai 1881, Gheorghe Dima se stabilește la Sibiu. Devine dirijorul corului catedralei mitropolitane (1881-1899) și director muzical al Reuniunii Române de Muzică din Sibiu. Totodată, profesor de muzică corală și instrumentală la Institutul teologic-Pedagogic din Sibiu (1887-1899) și Director muzical la Societatea corală săsească „Hermannstädter Männergesangverein”(1899-1888).

În 18-30 septembrie 1899, Gheorghe Dima părăsește Sibiul și vine pentru a doua oară la Brașov, locul său la Sibiu fiind luat de preotul și compo-

²⁰⁸ N.B. Sibiul nu avea încă o catedrală mitropolitană reprezentativă. Catedrala de care se face amintire în scrisoarea sibienilor către Gheorghe Dima nu era alta decât biserica „grecească”, cu hramul „Schimbarea la Față”, așezată în fața reședinței mitropolitane, renovată ultima dată în anul 1799 și care slujise drept catedrală episcopală și mitropolitană până la sfințirea actualei Catedrale Mitropolitane, eveniment ce a avut loc la 30 aprilie-13 mai 1906, pe timpul Mitropolitului Ioan Mețianu (1828-1916), fostul episcop al Aradului.

zitorul Timotei Popovici. La Braşov va ocupa funcţia de profesor de muzică la Seminarul *Andrei Şaguna* (1899-1914) şi dirijor al corului bisericii *Sfântul Nicolae* din Şcheii Braşovului (1899-1914), ca succesor al tânărului şi inimosului compozitor Ciprian Porumbescu.

Anul 1919 reprezintă a treia etapă a vieţii şi activităţii lui Gheorghe Dima. Reputatul muzician se va stabili definitiv la Cluj, unde în anul 1919 va pune bazele şcolii superioare de muzică – actuala Academie de muzică ce-i poartă numele cu cinste şi demnitate²⁰⁹.

La Cluj, pe lângă funcţia de Director al Conservatorului de muzică, Gheorghe Dima va fi numit şi în cea de Preşedinte de onoare al Corului Episcopiei Ortodoxe Române din Cluj, înfiinţat la iniţiativa episcopului Nicolaie Ivan, de vrednicul de pomenire dr. Vasile Petraşcu, profesorul de Muzică Bisericească şi Ritual de la Academia Teologică din Cluj, în 8 martie 1922²¹⁰.

Ultimul moment marcant din viaţa lui Gheorghe Dima s-a consumat pe ziua de 23 aprilie/6 mai 1922, când muzicianul a fost sărbătorit cu ocazia împlinirii a 40 de ani de activitate muzicală. Pentru reuşita evenimentului se constituie un comitet de organizare, din rândul căruia făceau parte: P.S. Nicolae Ivan al Clujului, ca preşedinte, şi soţii Popescu-Voineşti ca organizatori propriu-zişi.

Momentul aniversar a coincis cu ziua Sfântului Gheorghe, ziua onomastică a maestrului Dima, şi s-a desfăşurat în sala Teatrului Naţional din Cluj. Reţinem una dintre multele şi interesante intervenţii ce aparţine episcopului Nicolae Ivan:

„Erai între străini când ai simţit înflorarea artei. Apusul luminat te ispita făgăduindu-ţi pricepere, îndemn şi glorie; tu însă te-ai întors la ai tăi, în oraşul ardelean nepregătit, neîndemnător şi lipsit de slavă, din care glasul părinţilor te cheamă, arătându-ţi o misiune de împlinit. Aici ai ascultat pe dascălii care ridicau din strană glas de laudă către cer şi ai revărsat parfumul irmoaselor în măiestrele tale cântece liturgice.

Ţi-ai adus aminte de vechi melodii, pe care bătrânii le cântau în zile de întoarcere în sine, şi le-ai adâncit sufleteşte; ai prins din gura copiilor hoinari colindele, din jocul tineretului horele şi din ecoul codrilor doina tuturor dansurilor şi cântecul popular l-ai ţintuit pe veci în formele nobile ale artei pure.

În tine, Maestre, prăznuim pe bunul român! Dar ai ascultat mai ales

²⁰⁹ Amănunte despre înfiinţarea Conservatorului de muzică din Cluj a se vedea: C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, pp. 130-136; Conservatorul de muzică „Gheorghe Dima” – *Reper istoriografice*, uz intern, Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”.

²¹⁰ Vezi pe larg la Vasile STANCIU, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, pp. 233-234.

glasul sufletului tău iscoditor de poezie. Când din adâncimi necunoscută țâșnea scânteia divină, tu n-ai lăsat focul sacru să pâlpâie neîngrijit, ci l-ai nutrit din jertfa neodihnei tale, l-ai subjugat muncii cinstite de artist, căutând veșnic desăvârșirea.

În tine sărbătorim, Maestre, talentul pătruns de sfințenia artei! Înțelegându-ți rostul de deschizător de căi, nu ți-a fost jale de vremea și energia irosită în munca de amănunt, ci dând singura pildă de răbdare, ai strâns pe zburdalnicii fii ai neamului tău în acele coruri care le disciplina voința și le oprea avântul firii nesupusă lanțurilor muncii în comun.

În tine, Maestre, recunoaștem pe marele educator! Ai cunoscut durerea – dar ea ți-a lămurit sufletul; ai stat închis la bătrânețe în temnița asupritorilor – dar singurătatea ei ți-a întărit credința și ți-a șoptit vers de preamărire «Celui ce avea să aducă dreptate pe pământ». Nutrindu-te neîncetat din seninătatea sufletului tău idealist, ai avut mulțumirea gloriei câștigate cu greu. Gloria vine la tine, Maestre, astăzi, când un neam întreg aduce prinosul său de recunoștință marelui artist, bunului român și idealistului apostol, care ne va fi pildă de urmat în veci”.

Semnează P.S. Nicolae Ivan – episcop al Clujului²¹¹.

Sunt cele mai vibrante cuvinte pe care le-am putut citi până acum la vreo aniversare.

Sleit de puteri, bolnav și bătrân, Gh. Dima se stinge din viață în ziua de 4 iunie 1925. Este înmormântat în cimitirul central din Cluj-Napoca, unde își doarme somnul de veci și cea de-a doua soție, Maria Blaga.

II.1.2. GHEORGHE DIMA LA SIBIU (1881-1899)

Activitatea lui Gheorghe Dima la Sibiu s-a canalizat în trei direcții:

- a) Director muzical la Reuniunea română de cântări (1 mai 1881 - 1899); între 1889-1899 a fost președintele acestei Reuniuni;
- b) Dirijor al Corului Catedralei mitropolitane (1881-1899);
- c) Profesor de muzică vocală și instrumentală la Institutul Teologic-Pedagogic (1 sept. 1883-1899)²¹².

Va mai activa și ca profesor de muzică la Școala civilă de fete a „Asociațiunii” (1887-1899) și director muzical la Societatea săsească „Hermannstädter Männergesangverein” (1885-1888).

²¹¹ Vezi detalii la Dr. Sebastian STANCA, în vol. *Gh. Dima – jubileul activității sale...*; Vezi și Diploma comemorativă pe care sunt înscrise cu litere aurii aceste cuvinte, din Arhiva Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj.

²¹² M. PĂCURARIU, *200 de ani de învățământ...*, p. 287.

În momentul venirii sale la Sibiu în calitate de profesor de muzică vocală și instrumentală la Institutul Teologic-Pedagogic, la disciplina de *Cântări bisericești și Tipic* activa Dimitrie Cunțanu. Gh. Dima va face parte, alături de Zaharia Boiu, din comisia ce va aproba manualul de muzică bisericească întocmit de D. Cunțanu și tipărit de acesta în 1890²¹³.

Reținem că Institutul Teologic-Pedagogic va crea Catedra de muzică vocală și instrumentală datorită venirii lui Gh. Dima la Sibiu, dându-i-se și în acest fel recunoașterea muncii, a activității și conștiinciozității sale în domeniul învățământului muzical românesc.

Ziarul *Telegraful român* va puncta cu multă exactitate momentele importante ale activității sale²¹⁴.

În iarna anului 1884 începe seria concertelor corale în care piesele religioase ocupă un loc central. Astfel, cu ocazia Reuniunii va prezenta *Îrmosul Rusaliilor* pentru cor mixt și 4 soliști, piesă cu un pronunțat caracter bizantin în gl. V și cu inflexiuni modulatorii în gl. VI.

În primăvara anului 1885, va prezenta alături de corul teologilor sibieni, la biserica din cetate, *Liturghia în Sol major, pentru cor bărbătesc*²¹⁵.

În februarie 1888, Gh. Dima, va dirija corul Reuniunii, interpretând piesele funebre *Cu adevărat deșertăciune* și *Marea vieții* pentru cor mixt cu cvartet solo. Concertul este ocazionat de împlinirea a 25 de ani de activitate a corului „Hermannstädter Männergesangverein” din Sibiu²¹⁶.

În iunie 1888, va întreprinde un turneu de concerte cu ansamblul coral al teologilor de la Seminarul Andreian la Alba Iulia și la Sebeș²¹⁷.

În toamna anului 1888, tipărește 3 colinde pentru cor mixt: O, ce veste minunată, Doamne Iisuse Hristoase **și** La nunta ce s-a-ntâmplat²¹⁸.

În 7/19 mai 1889, sub bagheta sa, corul Seminarului arhiepiscopesc concertează la Săliște, iar în august 1889 la Făgăraș²¹⁹.

În vara anului 1889, va dirija corul teologilor seminariști la Brașov piesa *De tine se bucură* pentru cor bărbătesc²²⁰.

²¹³ Vezi Documentul nr. 3241/1889 din AAS; vezi și Pr. Valeriu POPA, *Anuarul II al Școlii Ortodoxe Române de Cântări bisericești „Dimitrie Cunțanu” din Sibiu, 1927-1937*, Suceava, 1947.

²¹⁴ Vezi *Telegraful român*, 24/5 febr. (1884);

²¹⁵ Vezi *Telegraful român*, 28 mar.-8 apr. (1885). Corul teologilor de la Seminarul Andreian era format din aproximativ 70 de coriști cu care Gh. Dima cânta în fiecare duminică *Liturghia sa în sol major pt. cor bărbătesc* (A.P. BĂNUȚ, „Gheorghe Dima: Contribuții...”, p. 31).

²¹⁶ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 75.

²¹⁷ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 75.

²¹⁸ Vezi *Telegraful român*, 12/24 nov. (1888).

²¹⁹ Vezi *Telegraful român*, nr. 134 (1889).

²²⁰ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 78.

Cu ocazia concertului de Crăciun din 1889, prezintă piesele O, **ce veste minunată** și Doamne Iisuse Hristoase, în interpretarea corului Reuniunii²²¹.

Un eveniment marcant din activitatea sibiană îl constituie vizita compozitorului Gavriil Musicescu la Gh. Dima, cu ocazia programării unui concert al corului mitropolitan din Iași la Sibiu. Momentul este surprins de Gh. Dima într-o concisă prezentare publicată de *Telegraful Român*, nr. 25 iulie-5 august 1890²²².

La sfârșitul anului 1890, va introduce în repertoriul unui concert *Irmosul Bunei-Vestiri* **pentru cor mixt**.

În primăvara anului 1894, va interpreta în concert cu „Reuniunea română de muzică” două piese funebre: *Plâng și mă tânguiesc* și *Ce este viața noastră*²²³, iar cu ansamblul teologilor, *Irmosul Înălțării*²²⁴. În anul 1895, Gh. Dima va susține alături de corul Reuniunii 8 concerte. Va pleca în același an la București, Brașov și Săliște²²⁵.

În anul 1896 va concerta cu Reuniunea de două ori, iar corul teologilor va cânta în luna noiembrie în concert *Sfânt, Sfânt, Sfânt* și *Pre Tine te lăudăm* – pentru cor bărbătesc.

În primăvara anului 1887, prezintă în concert două piese religioase: *Irmosul Intrării în biserică* și *Irmosul Rusaliilor* (**Corul Reuniunii**)

În *Anuarul Seminarului arhidiecezan* va publica articolul „Ce să facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru?”.

În septembrie 1887 va concerta în memoria reginei Austro-Ungariei, Elisabeta, în octombrie 1887 în cinstea mitropolitului Miron Romanul, iar în noiembrie 1887 în memoria mitropolitului Andrei Șaguna. Acum prezintă în primă audiție motetul *Fericiți sunt cei goniți pentru dreptate*, pentru cor mixt, precum și următoarele piese: *Cela ce cu adâncul înțelepciunii*, pentru cor mixt și cvartet solo, *Ce e viața noastră* și *Plâng și mă tânguiesc*, din propriile compoziții, iar din repertoriul lui E. Mandicevschi va cânta *Psalmul XVI*²²⁶.

Cu prilejul înscăunării episcopului Ioan Mețianu ca mitropolit al Ardealului, Gh. Dima va interpreta, alături de corul teologilor, două piese personale: *Imn festiv* și *Pe Stăpânul* (imn arhieresc)²²⁷.

²²¹ Vezi *Telegraful român*, nr. 134 (1889).

²²² Vezi conținutul recenziei publicate de A.P. BĂNUȚ, „Gheorghe Dima: Contribuții...”, pp. 25-27.

²²³ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 85.

²²⁴ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 85.

²²⁵ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 88; vezi și *Telegraful român*, 20 iun.-21 iulie (1885).

²²⁶ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, pp. 93-94.

²²⁷ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 94.

La concertul Reuniunii din 27 iunie 1899, Gh. Dima se va prezenta pentru ultima dată la pupitrul dirijoral, cântând *Misa în Do major* de L. van Beethoven. Chemat fiind de Eforia școalelor din Brașov, părăsește Sibiul, instalându-se pentru alți 20 de ani la Brașov. Locul său la catedra de muzică vocală și instrumentală va fi preluat de un alt mare compozitor și profesor – Timotei Popovici²²⁸.

II.1.3. GHEORGHE DIMA DIN NOU LA BRAȘOV (1899-1916).

Asemenea Sibiului, Brașovul îi va oferi lui Gheorghe Dima tot ce avea mai bun, în ce privește spațiul muzical, la sfârșitul secolului al XIX-lea, adică:

- Dirijor al Reuniunii de cântări și gimnastică;
- Dirijor al Corului bisericii Sf. Nicolae din Șchei;
- Profesor de muzică la liceul românesc *Andrei Șaguna*.

În prima fază a activității sale, Gheorghe Dima va fi numit profesor de muzică la Eforia Școalelor din Brașov, în urma unei cereri a compozitorului către Conducerea școlii, datată Brașov, 30 august 1873²²⁹, iar numirea i-a fost confirmată printr-o adresă datată Brașov, 28 decembrie 1873²³⁰.

În calitate de dirijor al corului bisericii Sf. Nicolae din Șchei, Gheorghe Dima din elementele devotate ale corului Reuniunii își va consolida formația corală, care va cânta la biserica Sf. Nicolae în fiecare duminică *Liturghia sa în Sol major*, transpusă pe cor mixt și cu care va putea face destule turnee artistice²³¹.

Consolidează și corul Reuniunii, cu care în anul 1900 poate prezenta patru concerte. În cadrul primului concert, de la sfârșitul lunii ianuarie, va dirija piesa religioasă *Fericiți cei goniți pentru dreptate*²³².

În 29 iunie/12 iulie 1900, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la înființarea Gimnaziului român din Brașov, Gheorghe Dima va prezenta alături de corul școlii piesa religioasă *Rugăciune*, pentru cor mixt și orchestră²³³.

Între 10-23 iulie și 12-25 iulie 1900, va cânta *Liturghia* adaptată pentru cor mixt, la Abrud.

²²⁸ Vezi *Telegraful Român* nr. 106 (1899).

²²⁹ Arhivele Statului, Brașov, Fondul Eforia Școalelor, dosar nr. 220, *apud* C. CATRINA, „Gheorghe Dima în pagini de corespondență”, p. 74.

²³⁰ *Apud* C. CATRINA, „Gheorghe Dima în pagini de corespondență”, p. 74.

²³¹ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 96.

²³² Vezi *Gazeta Transilvaniei*, 11 (1900).

²³³ Vezi Programul Jubileului de 50 de ani al Gimnaziului gr. ortodox român din Brașov, 1900 și *Gazeta Transilvaniei*, 145 (1900).

Pe 17 decembrie 1900, la al 4-lea concert al Reuniunii, va prezenta 3 colinde: *O, ce veste minunată, Doamne, Iisuse Hristoase și Leagăn verde*²³⁴.

În martie 1904, prezintă în concert piesa de mare virtuozitate melodică *De tine se bucură*, pentru cor mixt²³⁵.

În 16/29 decembrie 1904, Gheorghe Dima va susține un concert cu Corul Reuniunii, în cadrul căreia cântă în primă audiție patru piese din Liturgia Sf. Ioan Gură de Aur Nr. 2 în La major: Heruvicul, Sfânt, Pre Tine te laudăm, Să se umple gurile noastre și trei colinde: Plugurile, Trei păstori și Astăzi proorociile²³⁶.

În anul 1905, Gheorghe Dima realizează un singur concert în care prezintă piesa *De tine se bucură*²³⁷.

În luna septembrie 1906, va dirija corul Reuniunii în cadrul Expoziției jubiliare de la București, alături de alte 27 societăți corale din întreaga țară. Aici va prezenta piesa religioasă *Irmosul Intrării în biserică*.

În anul 1907, între 7-20 ianuarie, se celebrează inaugurarea capelei ortodoxe române din Viena, prilej cu care se va cânta *Liturgia în Sol major*, adaptată pentru cor mixt, dirijată de însuși Gheorghe Dima²³⁸. De Paștile anului 1907, Dima va cânta la Sf. Liturghie în catedrala din Sibiu, *Liturgia în La major*, după care se deplasează, însoțit de corul Reuniunii) la Săliște, Făgăraș și Rupea, unde va susține concerte strălucite²³⁹.

În 1908, pe 14 și 15 aprilie Gheorghe Dima va cânta în întregime *Liturgia nr. 2 pentru cor mixt în La major* (corul bisericii de la Sf. Nicolae)²⁴⁰, iar în 26 mai 1908, la parastasul în memoria lui C. Porumbescu, cântă din nou *Liturgia în Sol major*²⁴¹.

La aproape o lună de la consumarea acestui eveniment, Gh. Dima organizează pe 17/30 iunie 1908 un festival comemorativ, în cadrul căruia va prezenta două lucrări funebre: *Ce e viața noastră?* și *Cu adevărat deșertăciune*²⁴² (**corul Reuniunii**).

Pe 22 decembrie 1908, Gheorghe Dima prezintă în concert *Irmosul Crăciunului* pentru cor mixt, cu prilejul comemorării episcopului Ioan Popazu, partea solistică fiind interpretată de soția sa, Maria Dima²⁴³.

²³⁴ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 101.

²³⁵ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 104.

²³⁶ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 105.

²³⁷ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 105.

²³⁸ *Gazeta Transilvaniei*, 7-9 (1907).

²³⁹ Vezi A.P. BĂNUȚ, „Gheorghe Dima: Contribuții...”, p. 37.

²⁴⁰ *Gazeta Transilvaniei*, 85 (1908).

²⁴¹ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 112.

²⁴² *Gazeta Transilvaniei*, 34 (1908).

²⁴³ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, p. 113.

În martie 1910 va cânta pentru bolnavii de la Sanatoriul pentru tuberculoși, alături de corul mixt al bisericii Sf. Nicolae din Șchei, iar cu prilejul hirotoniei lui Miron Cristea ca episcop al Caransebeșului, va cânta cu același cor în catedrala mitropolitană din Sibiu²⁴⁴.

În august 1910, va merge la Reghin alături de corul bisericii Sf. Nicolae²⁴⁵.

Până la izbucnirea primului Război mondial, Gheorghe Dima își va desfășura activitatea la Brașov, ca dirijor al Reuniunii și al corului mixt de la biserica Sf. Nicolae din Șchei, susținând numeroase concerte de înaltă ținută artistică.

Ținem să precizăm că am încercat să realizăm o radiografie a activității sale dirijorale atât la Sibiu, cât și la Brașov, urmărind doar activitatea pe tărâm coral bisericesc, în cadrul Sfintei Liturghii sau al altor slujbe bisericești și lucrările sale în primă audiție. Din acest motiv, nu am reprodus momente din activitatea sa corală laică, care este impresionantă.

II.1.4. ÎN ÎNCHISOARE

Folosindu-ne de studiul citat al muzicologului C. Catrina, *Gheorghe Dima în pagini de corespondență*, vom reproduce scrisoarea Corneliiei Moga, una dintre nepoatele lui Gheorghe Dima, primului ministru al Ungariei, Istvan Tisza:

„/Brașov 10 iunie 1917/

Excelenței sale Primului-ministru al Regatului maghiar,
Stimate Domnule,

Unchiul meu, compozitorul Dima Gyorgy, fostul profesor de muzică și cântec la teologia ortodoxă română din Sibiu, în prezent dirijorul corului bisericii ortodoxe Sfântul Nicolae din Brașov din data de 11 martie anul curent se află arestat în Brașov. Acuzație concretă împotriva lui, din câte știu, nu există. Procedură de instrucție împotriva sa nu s-a dresat. În ciuda acestora, acest om în vârstă de peste 70 de ani, cu sănătatea șubrezită suferă într-o închisoare ordinară.

După câte știu este învinuit de următoarele:

1. Ar fi acompaniat alături de corul său liturghia în biserica Sfântul Nicolae în timpul ocupației Brașovului de către armata română;
2. Cu ocazia evacuării Brașovului de către armata română ar fi plecat în România.

Ambele fapte sunt reale.

Dar acompanierea liturghiei în perioada respectivă nu a avut loc cu ocazia unui prilej deosebit, ca manifestare antipatriotică, căci unchiul meu prin însuși contractul de angajare are îndatorirea permanentă

²⁴⁴ *Gazeta Transilvaniei*, 90 (1910).

²⁴⁵ *Gazeta Transilvaniei*, 183 (1910).

de a acompania liturghiile bisericii respective cu corul organizat și condus de el, așadar n-a făcut altceva decât să-și îndeplinească datoria, așa cum și-au desfășurat normal liturghiile și celelalte culte în perioada ocupației.

Iar în ceea ce privește plecarea sa în România, nu a făcut-o dintr-o pornire dușmănoasă și nici din teamă pentru comportarea sa din perioada ocupației, ci pur și simplu datorită presiunii exercitate de armata română îndeosebi asupra intelectualității române. Rezultă aceasta și din faptul că unchiul meu, deși putea să plece mai departe, conștient de nevinovăția sa a rămas în București și s-a prezentat apoi benevol la autorități pentru a obține permisiunea de reîntoarcere.

Dar nevinovăția sa este probată de întreaga sa viață, de cei 70 de ani consacrați cinstit binelui obștesc.

Și-a consacrat întreaga viață artei sale. Nu a făcut niciodată politică. Nu a participat niciodată la mișcări politice. A trăit în bună înțelegere cu toți concetățenii săi. Ba mai mult, prin intermediul artei sale a stabilit relații sociale între reprezentanții diferitelor naționalități, în timpul războiului a organizat concerte în favoarea fondului Crucii Roșii. Și de altfel, este un adevărat artist, din categoria acelor suflete naive, nevinovate, care dincolo de idealurile lor artistice nu cunosc nimic altceva. Însăși arta sa este pe de a întregul germană. Căci a urmat studiile în Germania, la Leipzig și Berlin, petrecând acolo 10 ani, marea parte a tinereții sale.

Și îndeosebi în perioada ocupației de către armata română a Brașovului, unchiul meu n-a întreținut nici o legătură cu armata română sau cu persoane aparținând armatei, nu a participat la întâlniri de nici un fel, numai atunci când la retragere armata română a vrut să ieie ca ostateci printre alții pe Lassel, renumitul organist al Bisericii Negre, și pe un maestru pantofar, cetățean brașovean numit Balog, atunci prin intervenția unchiului meu au putut aceștia să rămână în Brașov, iar când unchiul meu a fost arestat, toți trei au încercat să intervină pentru eliberarea sa, toți fiind convinși că este nevinovat și corect în toate, fiind hărțuit nevinovat și pe nedrept.

Subsemnata fiind convinsă de nevinovăția unchiului meu, îndrăznesc să mă adresez înălțimii Dumneavoastră cu adânc respect în calitate de femeie, întrucât toți membrii bărbați ai familiei își îndeplinesc de la izbucnirea războiului datoria față de Patrie și Tron.

Ginerele unchiului meu, dr. Moga Szilard, își îndeplinește serviciul pe frontul rusesc în calitate de judecător de război rezervist, vărul nostru, dr. Pușcariu Sextil, profesorul universității din Cernăuți, se găsește în trupă pe frontul italian în calitate de locotenent major de artilerie; fratele meu, dr. Moga Janos, ca medic activ la marină se găsește la Cattaro, iar trei veri ai noștri au pierit deja eroic. Unul dintre ei Moga Vaier, fost căpitan activ al Regimentului 85 Imperial și Regal, de trei ori medaliat – și cu ordinul Coroana de fier –, după ce a fost de două ori rănit pe câmpul de luptă, a pierit sângărând în

1915 la Malinov, răpus de 46 de gloanțe. Pentru toate acestea având încredere în simțămintele și echitabilitatea Dvs. Vă implor: fiți atât de mărinimos și interveniți pentru punerea în libertate a unchiului meu.

Cu omagii respectuoase, dr. Cornelia Moga”
(Arh.st. București. Microfilme Ungaria, R. 74. C.152-156).

De asemenea, reproducem din aceeași Colecție **C. Catrina**, Cuvântarea maestrului D. Kiriac la sărbătorirea maestrului Gheorghe Dima – Cluj, 6 V / 23 IV 1922:

„Onorată adunare,
Iubite maestre,
Aduc artistului, profesorului și bunului român Gheorghe Dima, salutul călduros și urările de bine din partea colegilor de la Conservatorul din București și, în special, din partea Societății corale Carmen. Ai contribuit la întemeierea Societăților corale din țară prin activitatea ta artistică și prin exemplul frumos ce l-ai dat aici în Ardeal. Ți arăt astăzi recunoștința noastră în fața distinșilor și numeroșilor tăi admiratori.

În drumul tău ai mers pe căi frumoase: ca profesor te-au iubit și te-au cinstit elevii și colegii tăi; ca compozitor, neîncetat, ai fost admirat. Ai știut cu arta ta, să croiești drumuri noi pentru țară nouă. Te-ai gândit la poporul din care ai ieșit, te-ai străduit să-l ridici, înfrumusețându-i cântecele tradiționale cu haina emoționantă a armoniei. Poporul nu te va uita, te va admira și te va iubi întotdeauna, ca fiind unul din cei ce te-ai ocupat de producțiunile lui proprii.

Biserica pe care ai înzestrat-o cu cântări de laudă pentru Domnul, stăpânitorul nostru al tuturor a binecuvântat fapta cea nobilă.

Trăind în mijlocul populației noi, înaintate în cultură, ai știut să ții sus, cu demnitate, drapelul românismului, la Sibiu, la Brașov și acum la Cluj.

Respectat, admirat și iubit în tot Ardealul de către ai tăi și chiar, de cei străini neamului nostru, admirat și iubit de întreg neamul românesc, atunci, chiar, când erau hotare de despărțire între români și români ai fost, ești și vei fi unul dintre marii oameni ai neamului, adevărat iubitor de patrie.

Bucură-te de munca ta cinstită, rodnică și frumoasă!

Bucură-te de exemplul frumos ce lași urmașilor, cari, întotdeauna, te vor binecuvânta pentru râvna cu care ai lucrat la ceea ce avem mai sfânt: la clădirea neamului românesc!

Să trăiești!”²⁴⁶

²⁴⁶ Colecția Constantin CATRINA, *Scrisori publicate* de C. Catrina în: „Gheorghe Dima în pagini

II.1.5. OPERA CORALĂ BISERICEASCĂ²⁴⁷**Originale**

1. Patru cântări funebre pentru c.m.: Bine ești cuvântat, Ceata sfinților, Plâng și mă tânguiesc, Veșnica pomenire, tipărite în 1906.
2. Irmosul Intrării în biserică, c.m. 1882; II.c.m. 1906, 1928.
3. Liturghia Sf. Ioan Chrisostom, I.c.b. 1885; II.c.m. 1900, 1906, c.b. 1930.
4. Cu adevărat deșertăciune, I.c.b. 1888, c.m. 1898; II.c.m. 1906.
5. Marea vieții, I.c.b. 1888, c.m. 1898; II. c.m. 1906.
6. De tine se bucură și Pre arătătorul, I.c.b. 1889, c.m. 1904; c.m. 1928.
7. Irmosul Bunevestiri, I.c.m. 1890; II.c.m. 1906.
8. Cu trupul lui Hristos, I.c.m. cu solo bas 1891; 1906, II.c.m. cu solo bas 1928.
9. Ce e viața noastră? I.c.b. 1894, c.m. 1898; II. c.m. 1906.
10. Irmosul Înălțării I.c.m. 1894; II.c.m. 1906, 1928.
11. Sfânt, sfânt, sfânt, I.c.b. 1896.
12. Pre Tine Te lăudăm, I.c.b. 1896.
13. Cela ce cu adâncul înțelepciunii, I.c.m. cu solo bas 1898; II. c.m. 1906.
14. Fericiți sunt cei gonți, I.c.m. 1898; II.c.m. 1906.
15. Pre Stăpânul, I.c.b. 1899.
16. Imn religios, I.c.b. 1900.
17. Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, Nr. 2 în La major, pentru cor mixt, I.c.m. 1904; II.c.m. 1908, 1912, 1930.
18. Irmosul Bobotezei, II.c.m. 1906, 1928.
19. Irmosul Floriilor, II.c.m. 1906.
20. Chipul măririi Tale, II.c.m. 1928.
21. Întru odihna Ta, II.c.m. 1928.
22. Tu ești Dumnezeu, II.c.m. 1928.
23. Ceia ce ați umblat, II.c.m. 1928.
24. Adusu-mi-am aminte, II.c.m. 1928.
25. Cela ce cu mâna dintru neființă, II.c.m. 1928.
26. Aliluia, II.c.m. 1928.
27. Cu sfinții odihnește, II.c.m. 1928.
28. Veniți, fraților, II.c.m. 1928.
29. Paharul mântuirii, II.c.m. 1928.
30. În tot pământul, II.c.m. 1928,

de corespondență”, p. 81-83.

²⁴⁷ Apud C. ZAMFIR, Gheorghe Dima..., pp. 227-230. c.m. – cor mixt; c.b. – cor bărbătesc; I – primă auditiie; II – anul apariției în tipar; v.p. – voce și pian;

31. Scoate din temniță sufletul meu, II.c.m. 1928.

32. Cinei Tale, II.c.m. 1928.

Armonizări și prelucrări

1. Irmosul Rusaliilor, I.c.m. 1884; II.c.m. 1906, 1930.

2. Irmosul Crăciunului, II.c.m. cu solo sopran 1906, 1930.

3. Irmosul Schimbării la Față, II.c.m. 1928.

4. Irmosul Înălțării Sfintei Cruci, II. c.m. 1928.

5. Irmosul Adormirii Maicii Domnului, II.c.m. 1928.

6. Împărate ceresc, II.c.m. 1928.

7. Mărturisiți-vă Domnului, II.c.m. 1928.

8. De frumusețea fecioriei Tale, II.c.m. + v.p. 1928.

9. Gustați și vedeți, II.c.m. 1928.

10. Troparul gl. VI, c.m.

11. Troparul Nașterii Domnului, c.m.

12. Troparul Botezului, c.m.

13. Troparul Învierii, c.m.

14. Cântările cununiei, c.m.

15. Prohodul Domnului, c.b.

16. Spre cer ridic ochii, c.b.

17. Ce vă vom numi pe voi, c.b.

18. Pâinea cea cerească, c.b.

19. Cămara Ta, c.b.

20. Troparul Schimbării la Față, c.b.

21. Să se îndrepteze rugăciunea mea, c.b.

22. Luminânda Crăciunului (Cercetatu-ne-a de sus), c.m.

23. Cinei Tale, c.m.

24. În Mira (Condacul Sf. Nicolae), c.m.

25. Sfinte Dumnezeule, I.c.m. 1919.

26. Cântări funebreale, I.c.m. 1919:

- Bine ești cuvântat
- Ceata sfinților
- Cu adevărat deșertăciune
- Căci ce cu adâncul
- Cu sfinții odihnește
- Veșnica pomenire.

Armonizări din închisoare, după D. Cunțanu, pentru cor mixt

1. La Nașterea lui Christos, II/1928.

2. *La Sfintele Paști*, II/1928.
3. *La Intrarea în biserică a Maicii Domnului*, II/1928.
4. *Stăpână primește*, II/1928.
5. *Fecioara astăzi (Condacul Nașterii Domnului)*, II/1928.
6. *Axion în Sâmbăta Paștilor*, II/1928.
7. *Irmosul Înălțării*, II/1928.
8. *Irmosul Botezului*, II/1928.
9. *Irmosul Învierii*, II/1928.
10. *Irmosul Crăciunului*, II/1928.
11. *Irmosul Floriilor*.
12. *Irmos la Nașterea Fecioarei*.
13. *Irmos la întâmpinarea Domnului*.
14. *Irmos la Înălțarea Sfintei Cruci*.
15. *Irmosul Adormirii Maicii Domnului*.
16. *Irmosul Rusaliilor*.
17. *Irmosul Bunevestiri*.
18. *Irmosul Intrării în biserică*.
19. *De tine se bucură*, II /1928.
20. *Troparul Sf. Cruci*, II /1928.
21. *Heruvicul*, II /1928.
22. *Priceasna din Joia Mare*, II /1928.
23. *Melodia Ps. 136*, II /1928.
24. *Casa Efratului (Podobie gl. II)*, II /1928.
25. *Ochiul inimii mele*, II/1928.
26. *Antifonul gl. VIII*, II/1928.
27. *Troparul învierii*.
28. *Învierea Ta*.
29. *Pripeala la Nașterea Maicii Domnului. Axion în Joia Mare. Prea lăudaților mucenici (Podobie gl. I), Mormântul Tău (Podobie gl. II).*

II.1.6. ANALIZA UNOR COMPOZIȚII SAU ARMONIZĂRI ȘI PRELUCRĂRI CORALE BISERICEȘTI²⁴⁸

Compozitorul și muzicologul Doru Popovici încadrează creația corală bisericească a lui Gheorghe Dima în trei categorii de influență:

²⁴⁸ Două valoroase studii cu privire la acest subiect au publicat Octavian Lazăr COSMA, *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, București, Ed. Muzicală, 1986, pp. 264-276; Doru POPOVICI, „Muzica de cult a lui Gheorghe Dima, *Muzica*, 1 (1998).

a) Lucrări scrise sub influența lui Schumann și Mendelson, adică *Liturghia pentru cor bărbătesc în Sol major* și *Liturghia pentru cor mixt în La major* și unele *Cântări funebre* cu o bogată și expresivă polifonie;

b) Lucrările funebre străbătute de un melos alcătuit adesea din intervale mai puțin obișnuite, precum și un limbaj armonic tipic primilor neoromantici germani;

c) Lucrări scrise spre sfârșitul vieții, adică armonizările din cartea de cântări a lui D. Cunțanu, realizate între 1917-1918 în închisoare.

Din prima categorie se evidențiază prin originalitate și complexitate armonică și melodică cele două Liturghii pentru cor bărbătesc și cor mixt.

În *Liturghia pentru cor bărbătesc în Sol major*, Gheorghe Dima apelează și la melodii consemnate de Anton Pann, sau mai precis de D. Cunțanu, care le preia de la A. Pann, în Cartea sa de cântări bisericești. Este vorba de imnele de la *Răspunsurile mari*, mai puțin *Sfânt* și *Pe Tine te lăudăm*, preluate cu unele modificări în registrul melodic, celelalte piese ale Liturghiei fiind originale.

Influența celor doi compozitori germani și în general a romantismului german se resimte în tratarea armonică a **nr. 22 – Amin**, prin prezența contradominantei cu treapta a IV-a alterată suitor, *do# - sol - la# - mi* și cadență pe sol.



Din Liturghia pentru cor de bărbați se distinge prin originalitate și prin frumusețea liniei melodice a solo-ului de bariton **Heruvicul**, una dintre piesele lui Gheorghe Dima devenite clasice.

Discursul melodic al baritonului-solo se întrepătrunde armonic cu întregul ansamblu coral prin structuri acordice grave, în care centrul tonal rămâne sunetul Sol.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, with the top staff labeled 'Cor.' and the bottom staff labeled 'Solo'. The lyrics are 'Ca-rii pre Che-ru-vimi cu tai-nă in-chi-pu-im,'. The second system has four staves, with the top staff labeled 'Solo' and the bottom staff labeled 'Solo'. The lyrics are 'cu tai-nă in-chi-pu-im, / chi-pu-im, cu tai-nă in-chi-pu-im, și cei de vi-'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte).

Imitația la octavă, cvintă și cvartă este elementul surpriză al imnului *Ca pre împăratul*.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, with the top staff labeled 'in-cun-giu-rat de ce-te-le' and the bottom staff labeled 'in-cun-giu-rat de ce-te-le'. The second system has four staves, with the top staff labeled 'in-cun-giu-rat de ce-te-le' and the bottom staff labeled 'rești, de ce-te-le'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

Răspunsurile mari cu piesele *Pre Tatăl..., Mila păcii..., Și cu duhul tău, Avem către Domnul și Cu vrednicie..., reprezintă „melodii vechi bisericești”* armonizate pentru patru voci bărbătești. Ele nu sunt altceva decât melodiile tradiționale ale *Răspunsurilor mari glas V*, consemnate de A. Pann și Dimitrie Cunțanu. Tehnica armoniei este cea clasică – tonală, cu elemente inedite în realizarea acordurilor finale, ca în *Mila păcii...*:

N° 38. Lento. Più lento.

Mi - la pă - cii, jert - fa la - u - dei.

În piesa **Sfânt**, Gheorghe Dima renunță la melodia tradițională, clasică a glasului V și compune în stil liber o piesă de referință în literatura corală bisericească. Caracterul polifonic al lucrării este întregit într-un discurs melodic elegant, cursiv, plin de vitalitate și prospețime. Centrul tonal este tot sunetul Sol, pasagere nuanțe modulatorii în tonalitatea gamei *mi minor*, cu acord major pe dominantă.

Motetul *Sfânt* începe printr-un discurs melodic clasic I-I-V, urmat de un motiv fugato pe cuvintele „Sfânt e Domnul Savaot”, cu imitația la cvintă:

N° 42. Allegro maestoso. (alla breve.)

Sfint, sfint, sfint, -

Dialogul polifonic al bașilor I-II și tenorilor I-II prin terțe paralele conferă lucrării o imagine de monumentalitate. Acest dialog specific la Gheorghe Dima este evident pe cuvintele „plin este cerul”:



Gheorghe Dima folosește și unisonul pentru a specifica cadența din *mi* minor pe dominantă, un reflex al influenței romantismului german, exploatat de compozitor cu multă pricepere și profesionalism.



Benedictus reprezintă o pagină antologică corală, structurat pe două centre tonale: sol și relativa lui minoră *mi*, cu o linie melodică de o rară gingășie și sensibilitate. Alternanța treptelor I-III în *mi* minor cu cadență pe sol ce devine centrul tonal, sau acorduri modale pe treptele secundare, ni-l descoperă pe Gheorghe Dima drept cel mai autorizat creator de muzică corală bisericească din Transilvania. Pentru frumusețea acestei pagini corale, o reproducem în întregime.





Finalul se bazează pe dominantă re, cu acorduri finale pe tonică.



Pre Tine Te lăudăm, după cuvintele autorului, conservă o „melodie bisericească”, ce nu este în fond decât melodia tradițională în glasul V, consemnată de D. Cunțanu după A. Pann, iar **Axionul duminical** este o compoziție proprie a lui Gheorghe Dima, la fel ca și imnul final **Fie numele Domnului**.

Ultima piesă a Liturghiei este un **Amin** polifonic, de mari dimensiuni, ce reprezintă elementul inedit al întregii Liturghii. Este o imitație în stilul lui Dima a coralului palestrinian, cu o încărcătură armonică densă și cu o

perspectivă largă în desfășurarea melodică a tuturor vocilor. Reproducerea integrală a acestui **Amin** final este edificatoare.

Nº 76 Allegro moderato.

The musical score is presented in four systems, each containing four staves (two vocal staves and two piano accompaniment staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'min' and 'A'. The final system includes the instruction 'Con gravità'.

Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur Nr. 2 în La major pentru cor mixt, „compoziție reprezentativă pentru autor”²⁴⁹ a fost tipărită la Viena în ediția „Joseph Eberle”, și a cunoscut 2 ediții. Bucăți din această Liturghie au fost prezentate de autor în primă audiție în 16-29 decembrie 1904 la Brașov, în interpretarea corului Reuniunii.

O analiză amănunțită asupra Liturghiei a publicat compozitorul Doru Popovici, analiză ce a stat la baza exemplificărilor noastre.

Liturghia începe cu Trisaghionul *Sfinte Dumnezeule*, scris în tonalitatea La major, cu cadență pe dominantă mi, ce creează al doilea centru total prin apariția surprinzătoare în discursul melodic al sopranului lui *re diez* :



Dimitrie Cuclin socotea acel caracteristic *re diez* din *codă* o notă ce-i întărește teza, după care compozitorul cochetează cu modul lidic²⁵⁰.



²⁴⁹ D. POPOVICI, „Muzica de cult...”, p. 101.

²⁵⁰ D. POPOVICI, „Muzica de cult...”, p. 101.

Sfinte Dumnezeule este o polifonie „de tip Haydn”, cu certe influențe neorenascentiste²⁵¹.

Aliluia este conceput ca dialog melodic al vocilor exterioare sopran-bas cu al celor interioare, tenor-alto, și o cadență pe *Fa diez major*.

Heruvicul este conceput de compozitor în gama tonalității *la minor*, în care tehnica contrapunctului imitativ la octavă își face pregnant apariția.



Așa după cum remarcă Doru Popovici, piesa este de o notabilă forță emoțională, iar autorul realizează o indiscutabilă măiestrie în ce privește nu tratarea contrapunctului de stil palestrinian, ci cel de tip neobaroc, în sensul lui Paul Hindemith sau Benjamin Britten. Forma este monothematică; schema ar fi: expoziție, interludiu, reexpoziție și codă²⁵².

Expoziția se grefează pe cuvintele *Carii pre Heruvimi*, cu *taină închipuim*. Interludiu preia tema melodică din expoziție pe cuvintele *și cei de viață făcătoarei Treimi*, întreit *Sfântă cântare aducem*, în jurul centrului tonal al lui *mi major*. Aici Gh. Dima realizează conexiuni și succesiuni acordice de mare rafinament.



²⁵¹ D. POPOVICI, „Muzica de cult...”, p. 101.

²⁵² D. POPOVICI, „Muzica de cult...”, p. 101.

Reexpoziția reia tema melodică din expoziție pe cuvintele „toată grija cea lumească”.

Doru Popovici ajunge la concluzia că această desfășurare a Heruvicului este înfățișată „ca un coral protestant”, în care „structura finală” cadențea-ză cu un rafinament în alcătuirea de alterații cromatice pe dominantă, în coda.



Ca pre împăratul, scris tot în *la minor*, aduce noi teme polifonice tratate cu măiestrie de Gh. Dima. Forma este tot monothematică: expoziție-interludiu-coral-codă. Cadența finală este pe tonică, *La major*, „ca un răspuns dat la finalul modelului anterior, unde se remarcă inflexiunea spre dominantă”.



Răspunsurile mari readuc în plin plan gama tonalității *Mi major*, în care contrapunctul imitativ cedează locul celui liber-înflorit, după expresia lui Doru Popovici.



Colecția postumă²⁵³ a lui Gh. Dima cuprinde și un Sfânt inedit, care se inițiază cu o aclamație imnică pe acorduri în cadrul tonalității La major, constituindu-se astfel o primă perioadă de 8 măsuri.

Segmentul al 2-lea utilizează polifonia, vocea de Bas expunând tema care va fi preluată de Alto la octava superioară și apoi de Sopran care o

²⁵³ Gh. DIMA, *Din operele postume. Cântări bisericești pentru cor mixt*, Ed. Scrisul Românesc S.A., Craiova, 1930, pp. 16-17.

modifică ușor. Aceeași temă e folosită ca și model pentru linia melodică aclamativă pe textul *Osana întru cei de sus*.

Urmează segmentul al 2-lea pe textul *Binecuvântat cel ce vine...care este constituit armonic-omofonic și în regim responsorial soliști-cor (7+7 măsuri).*

The image shows a musical score for a piece titled "Dom-nu-lui". It features two parts: "Soli" and "Cor".

The "Soli" part is written for a single voice or instrument, with a treble and bass staff. The melody is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics "Dom-nu - lui" are written below the notes. The "Soli" part ends with a double bar line.

The "Cor" part is written for a choir or ensemble, with a treble and bass staff. The melody is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics "Bi - ne e cu - vân - tat cel ce vi - ne ân nu - me - le Dom - nu - lui!" are written below the notes. The "Cor" part begins with a forte dynamic marking (*f*) and a crescendo hairpin.

Partea mediană pe textul *Osana întru cei de sus!* adoptă din nou o dezvoltare polifonică, de această dată cu o temă mai extinsă, prezentată de vocea de Alto, răspunsul venind de la Tenor la cvarta inferioară, apoi la Bas – pe Tonică, și apoi la Sopran, dar pe cvinta superioară.

Allegro moderato

0 - sa - na, 0 - sa - na in - tru cei de sus. *mf* 0 - sa - na 0 -

sa - na na, 0 - sa - na in - tru cei de sus, 0 - sa - na 0 - sa - na

sus 0 - sa - na, 0 - sa - na, 0 - sa - in - tru cei de sus, 0 - sa - na, 0 -



După încheierea acestei polifonii, discursul muzical adoptă din nou omofonia, precum și stilul antifonic de răspuns soliști-cor.

Cadența finală reunifică cele două compartimente.



Axionul duminical reproduce melodia tradițională preluată de la D. Cunțanu, pe care Gh. Dima o numește melodie veche bisericească din Ardeal, și este prelucrată monodic și polifonic pentru cor bărbătesc într-un stil original. Forma axionului: expoziție, partea mediană, reexpoziție-codă. Remarcăm simplitatea melodică și accesibilitatea armonică, cu formule acordice repetabile.

Eleganța frazei muzicale reliefează disponibilitatea autorului de a pune în lumină bogăția melodică a uneia dintre cele mai populare piese liturgice din întreaga Transilvanie.



Chinonicul „Lăudați pre Domnul din cer” aduce în prim plan efectul coloristic al dialogurilor între vocile de Sopran și Alto și Tenori și Bași, care „imprimă întregului limbaj un contrast bine venit” în contextul întregii Liturghii.

După Doru Popovici, forma este următoarea: A-diatonic, în *Re major*; B-cromatic, modulând, cu îndrăzneța corelație *Do# major-Do major*, A 1 interludiu, A 2, codă, cu cadență finală pe *Re major*.



Chinonicul **Lăudați** scoate în evidență tehnica armoniei cromatice, pe care Gh. Dima o stăpânește cu desăvârșit profesionalism. Această piesă poate fi considerată o adevărată capodoperă a literaturii corale liturgice la români, o atare tratare armonică nefiind cunoscută la nici un alt compozitor al genului. „Este o pagină de *eufanie festivă*, ce sugerează veșnicia lui Dumnezeu și bucuria creștinilor de a-L omagia”.

Imnul **Să se umple gurile noastre**, din partea finală a Liturghiei, se constituie într-o lucrare amplă, cu solo de Alto sau Bas ce se detașează prin expresivitate de alte exemple de acest gen. Poate fi considerat o veritabilă partitură corală de concert, scrisă într-un stil polifonic de o valoare indiscutabilă și care reliefează tehnica dialogului polifonic al solistului cu cel al întregului ansamblu coral.

Aceste ultime răspunsuri „readuc aceeași policromie ritmică [...] în care polifonia imitativă și tehnica de coral protestant se îngemănează precum stelele în Calea Lactee [...], unificându-se în chip măiestrit cele două tehnici componistice, care stau la baza muzicii vest europene: cea de *liniaritate* cu cea de *verticalitate*”²⁵⁴.

²⁵⁴ Apud Doru POPOVICI, *Muzica de cult...*, p. 104.



Piesa finală Fie numele Domnului, cu „olimpiana muzică” încheie această capodoperă a romantismului muzical românesc. Polifonia imitativă la octavă este latura caracteristică a finalului Liturghiei.



Coda prezintă o veritabilă broderie melodică pe vocile de Bas și Tenor:

Constantin Zamfir, în monografia închinată lui Gh. Dima, exemplifică din cadențele chinonicului **Gustați și vedeți**, în care, datorită preferinței compozitorului pentru o armonie cromatică, acesta „tinde la anihilarea modalului”²⁵⁵.



Cadența I-a cu acord de terță pe sol – în tenor



²⁵⁵ C. ZAMFIR, *Gheorghe Dima...*, pp. 213-217.

Cadența II-a cu acord de terță la vocea de Alto :

și ve - deți

și ve - deți

și ve - deți

ve - deți

(Gustati și vedeți)
cadența II

Cadența a III-a cu acord complet în sol minor :

p rit. *p* *p* *p* *p*

Dom nul

Dom nul

Dom nul

Dom nul

Dom nul

nul

(Gustati și vedeți)
cadența III

Un alt exemplu de armonizare de paralelisme între vocile extreme îl constituie **Împărate ceresc**, gl. VI în varianta melodică din Transilvania, consemnată de D. Cunțanu:

The image shows a musical score for the hymn "Împărate ceresc". It features two staves: Soprano (S. A.) and Tenor (T. B.). The lyrics are written below the notes. The melody is characterized by parallelisms between the extreme voices.

S. A. ca - re - le pre - tu - tin - de - nea ești
 T. B. ca - re - le pre - tu - tin - de - nea ești

etc.

și toa - te le-m-pli - nești
 și toa - te le-m-pli - nești
 (Împărate ceresc)

Irmoasele lui Gh. Dima constituie adevărate pagini de antologie corală bisericească cu o expresivitate debordantă. Între acestea se evidențiază prin originalitate **Axionul** la Liturgia Sf. Vasile cel Mare, *De tine se bucură*, adevărată capodoperă a polifonismului coral românesc, în forma *a* armonic, *b* armonic, *c* polifonic, *b* armonic și *coda* armonic.

Piesa scrisă în tonalitate *mi minor* debutează cu o temă imitativă la toate vocile.

The image shows a musical score for the hymn "De Ti-ne se bu-cu-ră". It features four staves: Soprano (Sopran.), Alto (Alt.), Tenor (Tenor.), and Bass (Bass.). The tempo is marked "Andante cantabile." The lyrics are written below the notes. The melody is characterized by parallelisms between the extreme voices.

Sopran. De
 Alt. De Ti - ne se bu - cu -
 Tenor. De Ti - ne se bu - cu -
 Bass. De Ti - ne se bu - cu - ră, da - Ti - ne,

Sucesiunea acordurilor minore cu cele majore creează o atmosferă de religiozitate, iar ambitusul extrem de generos pe cea de majestate, cadențând în prima frază pe Sol major.

A musical score for a four-part setting of a liturgical text. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Ti - ne se bu - cu - ră, ce - ia ce ești pli - nă de". The music features a mix of major and minor chords, with a prominent cadence on the first phrase. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The score is marked with a *V* (ritardando) and a *p* (piano) marking.

Frecvența semitonurilor cromatice și imitația la octavă imprimă lucrării o desfășurare melodică progresistă, ce cadențează în a 2-a frază muzicală din a armonic pe acordul dominantei – Si major.

Gh. Dima folosește obsesiv acorduri mărite și micșorate, construind fraze acordice și melodice extrem de pretențioase în exemplificare. Această dimensiune a creației corale este caracteristică numai lui Gh. Dima.

B armonic debutează cu o temă melodică la unison și cu aceeași cadență în Si major.

A musical score for a four-part setting of a liturgical text. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "ra, so - bo - rul, so - bo - rul în - ge - resc". The music features a mix of major and minor chords, with a prominent cadence on the first phrase. Dynamics include *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) and *f* (forte). The score is marked with a *V* (ritardando) and a *p* (piano) marking. The Tenor part is marked with *Tenorul si preponderant*.

The musical score is written for voice and piano. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The time signature is 4/4. The tempo marking at the top right is "Piu mosso.".

Vocal Parts:

- Soprano:**

si nea-mul o - me - nesc, ce-ia ce ești bi - se
- Alto:**

nea - mul,

si nea-mul o - me - nesc, ce-ia ce ești bi - se

Piano Accompaniment:

- Right Hand:** Features chords and single notes, often playing sustained chords under the vocal melody.
- Left Hand:** Provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

C polifonic constituie cea mai frumoasă pagină de polifonic corală. Temele melodice ce poartă în construcția lor formule ritmice mai puțin întâl-

Musical score for "Gloria" by Giuseppe Verdi. The score is in 2/4 time, key of D major, and includes lyrics in Italian. The lyrics are: "Gloria - da fe - cio - ri - ei, lau - da fe - cio - ri - ei, lau - da fe - cio - ri - ei, lau - da".

nite la compozitorii transilvăneni, triolette, combinații de dactil și anapest, se desfășoară dialogic între Bas+Alto și Sopran+Tenor, urmând ca în C b polifonic, construcția polifonică să dobândească contur deplin, fiind angajate toate vocile.

Coda reia tema inițială din A armonic și cadența în Mi major.

Cântările funebre sunt, fără exagerare, „bijuterii sonore de o accentuată expresivitate”. Prin tehnica componistică armonică și melodică, aceste cântările funebre ale lui Gh. Dima depășesc cu mult toată literatura genului scrisă înainte și după marele compozitor transilvănean. Aici, romantismul îmbinat cu o originală concepție de ethos românesc conferă acestor bijuterii sonore valoare emblematică. Accesibilitatea lor fiind restrânsă, această muzică este mai puțin cunoscută de iubitorii de muzică bisericească corală.

II.2. GHEORGHE ȘOIMA – LITURGHIA DOGMATICA

Una dintre cele mai proeminente personalități muzicale sibiene din spațiul bisericesc și laic din secolul al XX-lea a fost părintele Gheorghe Șoima, cel ce a marcat viața muzicală a Institutului Teologic Universitar din Sibiu și în general a vieții muzicale transilvane aproape o jumătate de veac, prin opera sa muzicală, prin activitatea pedagogică de la catedră și prin cea dirijorală.

Sibian prin naștere și activitate, Gheorghe Șoima s-a format profesional prin frecventarea a patru instituții școlare de prestigiu:

- Liceul Teoretic *Gheorghe Lazăr* (1921-1928), unde-l va avea ca profesor de muzică pe Nicolae Oancea;
- Academia Teologică *Andreiană* (1929-1932), unde funcționa ca profesor de cântări bisericești Timotei Popovici, cu care va lega o strânsă și îndelungată prietenie;
- Conservatorul din București (1933-1937), unde primește o bursă de la mitropolitul Nicolae Bălan și unde studiază cu Faust Nicolescu (Teorie-Solfegiu), Mihail Jora (armonie-contrapunct), Dimitrie Cuclin (forme muzicale), Ștefan Popescu (cor-dirijat), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii, folclor), Paul Jelescu (pian), Elena Șaghin (canto).
- Seminarul Pedagogic Universitar din Cluj (1937-1938)²⁵⁶.

²⁵⁶ Apud Viorel COSMA, *Muzicieni din România*, vol. IX, Ed. Muzicală, București, 2006, pp. 42-43.

Cu o asemenea zestre educațională, Gheorghe Șoima își începe activitatea pedagogico-muzicală la școala Normală din Sibiu și o va continua și încununa la Institutul Teologic Universitar din Sibiu, până la pensionarea din anul 1981, instituție pe care o va ilustra din punct de vedere muzical-teologic timp de 40 de ani. La Institutul Teologic sibian, Gheorghe Șoima va prelua ștafeta unei pleiade de profesori de prestigiu, între care se numără Dimitrie Cunțanu, Gheorghe Dima, Timotei Popovici, Petru Gherman, toți având contribuții esențiale în fixarea și, mai cu seamă, afirmarea și consolidarea unei tradiții muzicale bisericești bizantine cu profunde și inconfundabile accente transilvănene. Practic, Gheorghe Șoima nu avea altceva de făcut decât să ducă pe mai departe această bogăție muzicală, să o predea generațiilor de studenți teologi din întreaga Transilvanie și să o promoveze ca pe o entitate culturală bisericească autentic românească. Dar Gheorghe Șoima nu se va mărgini doar la aceste postulate didactice obligatorii și indispensabile oricărui dascăl, ci va face câțiva pași calitativi superiori în procesul instructiv-educativ al studenților teologi:

a) inaugurarea unor cursuri speciale de exegeză imnografică, fiind printre primii teologi muzicieni cu preocupări serioase în acest domeniu destul de neglijat al teologiei;

b) abordarea unei tematici legată în exclusivitate de muzica liturgică și funcțiunile acesteia în cultul divin²⁵⁷;

c) aprofundarea aspectelor teoretice și practice legate de dicție, recitativ liturgic, prozodie și interpretare;

d) stimularea interesului studenților teologi pentru muzica simfonică, prin participarea regulată a acestora la concerte simfonice și vocal-simfonice la Filarmonica din Sibiu.

Din punct de vedere al creației muzicale, Gheorghe Șoima va aborda o paletă largă de genuri muzicale, pornind de la cel coral și culminând cu cel muzică de cameră, simfonic și vocal-simfonic, înscriindu-se în istoria muzicii ca fiind printre puținii preoți muzicieni cu asemenea preocupări²⁵⁸.

În genul coral, Gheorghe Șoima va scrie o pagină nemuritoare. Creația sa corală cuprinde lucrări originale, prelucrări și armonizări. Dintre lucră-

²⁵⁷ Pr. Gheorghe ȘOIMA, *Funcțiunile muzicii liturgice*, Sibiu, Editura Arhidiecezană, 1945.

²⁵⁸ Gheorghe ȘOIMA, *Adagio molto espressivo* (1947), mișcare simfonică; *Scherzo pentru orchestră* (1948); *Moment rapsodic* (1951), *Jieneasca* (1953), *Odă în memoria lui Gheorghe Lazăr* (1957), *Dans simfonic* (1958), *Triptic sibian* (1962), *Sârba tropotită* (1962), *Vals studentesc* (1969), *Alma Mater* (1969), *Baladă pentru violină. Viobasă și orchestră de coarde* (1982), *Introducere și Fugă pentru orchestră de coarde* (1982), *Post Supplicium 1785* (1983), *Baladă pentru cor și orchestră* (1965), *Octoiul de la Sibiu* (1970), 4 soliști, cor mixt, clopote, harpă și timpani.

rile originale pentru cor mixt ne-a reținut atenția Liturghia Dogmatică. Trebuie spus că părintele Gh. Șoima a avut și preocupări exegetice în ceea ce privește cântarea bisericească, alcătuind în acest sens o serie de articole foileton, pe care le va publica în paginile *Telegrafului Român* în ultimii doi ani ai vieții, mai precis în perioada anilor 1983-1985²⁵⁹. De asemenea, va scrie un emoționant articol despre expresivitatea psaltichiei românești²⁶⁰, iar ca o consecință a convingerilor sale muzicale, va învăța muzica psaltică singur și o va interpreta în stilul său inconfundabil la strana catedralei mitropolitane din Sibiu, la toate slujbele Vecerniei de sâmbătă seara. Am accentuat expresia „convingerile sale muzicale”, pentru a nu se interpreta gestul său ca o forțare impusă de hotărârile sinodale, de a se uniformiza muzica bisericească inclusiv în Transilvania. Gestul părintelui Șoima a fost spontan, dar sincer și curat. Recunoștea calitatea expresivă a muzicii bisericești psaltice culte, care se preta la o interpretare colectivă, bazată doar pe monodia acompaniată de unison. Sinceritatea sa mi-a mărturisit-o într-o convorbire ce mi-a rămas întipărită în minte și-n inimă. Demn de remarcat este și faptul că părintele Șoima este singurul muzician cleric care încearcă și reușește cu brio să-și facă exegeza propriei Liturghii din perspectivă imnografică și dogmatică. De aceea își intitulează lucrarea *Liturghia Dogmatică*, iar în dreptul titlului ține să precizeze: „În muzica Doxologiei mici și a textelor similare prezentând analitic (și sintetic) trisonul major, încerc sugerarea dogmei Sfintei Treimi”. Elementele de teorie muzicală pe care le stăpânea la perfecție, îi ofereau posibilitatea de a se manifesta artistic și religios, pentru sugerarea celei mai importante dogme care stă la baza învățăturii de credință ortodoxă, și anume dogma Sfintei Treimi. Toate textele imnografice ale Doxologiei mici, *Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh*, precum și textele similare: *Prea Sfântă Născătoare de Dumnezeu...*, *Unule Născut, Fiule și Cuvântul lui Dumnezeu...*, *împreună mărit cu Tatăl și cu Duhul Sfânt...*, *mântuiește-ne pe noi, Fiul lui Dumnezeu...*, etc. sunt tratate armonic în structura armonică a trisonului major, aici în acordul treptei I-a a tonalității *La major*.

²⁵⁹ Gheorghe ȘOIMA, „Binecuvintează suflete al meu...”, *Telegraful Român*, 15-16 (1983), p. 3; „Exegeză la Antifonul al II-lea”, *Telegraful Român*, 27-28 (1983), p. 3; „Fericirea în înțeles creștin. Exegeza Fericirilor (I)”, *Telegraful Român*, 33-36 (1983), p. 4; „Fericirile (II)”, *Telegraful Român*, 39-40 (1983), p. 6; „Fericirile (III)”, *Telegraful Român*, 7-8 (1984), pp.1-2; „Veniți să ne închinăm”, *Telegraful Român*, 21-22 (1984), p. 1; „Din cântările liturgice ale Ortodoxiei. Sfinte Dumnezeule”, *Telegraful Român*, 37-38 (1984), p. 1; „Heruvicul”, *Telegraful Român*, 3-4 (1985), p. 2; „Pe Tatăl”, *Telegraful Român*, 21-22 (1985), pp. 2-4; „Mila păcii”, *Telegraful Român*, 35-36 și 37-38 (1985), p. 6.

²⁶⁰ Gh. ȘOIMA, „Expresivitatea religioasă a psaltichiei românești contemporane”, *Biserica Ortodoxă Română*, XCIV (1976), 5-6, pp. 525-531.

Ex. 1

ANTIFONUL I

Moderato

Mă - ri - re Ta - tă-lui, și Sfân - tu - lui —

Și Fi - u - lui, —

Mă - ri - re Ta - tă-lui, —

Duh, Și a - cum, Și'n-ve-cii ve - ci - lor, A - min.

și pu - ru - rea și'n ve-cii ve - ci - lor, A - min.

Ex. 2 Preasfântă Născătoare de Dumnezeu...

PREA SFÂNTĂ

Prea-sfân - tă Năs-că - toa - re de Dum-ne - zeu, —

mi-lu ieș - te-ne pe noi.

Ex. 3 Antifonul II

ANTIFONUL II

UNULE NĂSCUT

Moderato, rubato

U - nu-le năs - cut —

Fi - u - le, —

și Cu - vîn - tul lui Dum - ne -

Dum - ne -

zeu, Cel ce ești fă-ră de moar-te și ai pri-

Ex. 4

Ta-tăl, și cu Du-hul Sfânt mân-tu-ieș-te-ne pe noi.

Ex. 5 Veniți să ne închinăm

Larghetto **VENIȚI SĂ NE ÎNCHINĂM**

Veniți să ne închinăm și să cădem la Hris-tos, Mân-tu-ieș-te-ne pe noi. Fi-ul lui Dum-ne-

zeu, Cel ce din morți ai în - vi - at Mân-tu - ieș - te-ne pe noi pe

zeu, Cel ce din morți ai în - vi - at, Mân-tu - ieș - te-ne pe noi pe

zeu, Cel ce din morți ai în - vi - at, Mân-tu - ieș - te-ne pe noi pe

Ex. 6 Sfinte Dumnezeule

Andante **SFINTE DUMNEZEULE**

Sfin - te Dum - ne - ze - u - le, Sfin - te

Sfin - te ta - re, Sfin - te Dum - ne - ze - u - le,

fără de moar - te, mi-lu - ieș - - - te-ne pe noi.

mi-lu - ieș - - - te-ne pe noi.

mi-lu - ieș - - - te-ne pe noi.

Ex. 7 Pe Tatăl...

PE TĂTĂL

Pe Ta - tăl, și pe Sfân - tul Duh, Tre - i - mea cea de

Pe Fi - ul, Tre - i - mea cea de

Pe Ta - tăl, Tre - i - mea cea de

o fiin - - - - - tă și ne - des - păr - ți - - - - - tă.

o fiin - - - - - tă și ne - des - păr - ți - - - - - tă.

o fiin - - - - - tă și ne - des - păr - ți - - - - - tă.

Putem spune că structura armonică a trisonului major a treptei I-a din tonalitatea *La major* reprezintă leitmotivul întregii Liturghii, dar și caracteristica tonală de bază.

A doua caracteristică o reprezintă alternanța tonală major-minor, evidentă mai ales în structura armonică a ecteniilor. Așa se face că Ectenia Mare debutează cu nr.1 Doamne miluiește în tonalitate majoră, dar se încheie în tonalitate minoră.

Ex. 8 Ectenia mare

ECTENIA MARE

Gheorghe Șoima

Lento, rubato

1 *mf* *p* *pp*

A - - - - - min. *pp*

Doam - ne mi-lu - ieș - te. *pp*

Doam - ne mi-lu - ieș - te. *pp*

Doam - ne mi-lu - ieș - te. *pp*

2 *mf* *p* *pp*

Doam - ne mi-lu - ieș - te, *pp*

Doam - ne mi-lu - ieș - te. *pp*

Doam - ne mi-lu - ieș - te. *pp*

3 *mf* *p* *pp*

Doam - ne Doam - ne mi-lu - ieș - te. *pp*

Doam - ne Doam - ne mi-lu - ieș - te. *pp*

Doam - ne Doam - ne mi-lu - ieș - te. *pp*

(*)

ȚIE DOAMNE

Ți - - - e Doam - - - ne. A - min.

(*) Răspunsurile se vor relua de la 1 cu o intensitate mai mică.

Numerele 2-3 sunt tratate armonic în tonalitate minoră, treapta a II-a, sau treapta a III-a în sextacord.

Ție Doamne din Ectenia Mare afirmă și conturează intenția de a rămâne totuși consecvent structurilor armonice majore, intenție ce se subordonează de fapt crezului inițial, de a sugera prin trison major dogma Sfinței Treimi.

A treia caracteristică a Liturghiei o constituie abundența nuanțelor, ceea ce mă determină să îl numesc pe părintele Șoima *muzicianul nuanțelor contrastante*. Acestea nu fac decât să pună în lumină și să accentueze importanța covârșitoare a textului imnografic. Acesta este prioritar, iar veșmântul melodic și armonic îl pun mai mult în valoare, descoperind prin fericita îngemănare a textului cu melodia înțelesul real și mesajul teologic și dogmatic al cântării în sine.

Ex. 9 Fericirile

Adagio, molto rubato

FERICIRILE

În - tru 'mpă-ră-ți - a Ta când__ vei ve - ni, Po-me - neș - te-ne pe noi

Doam - ne. Fe - ri - ciți cei să - raci cu du - hul că a
 Doam - ne. Fe - ri - ciți cei să - raci cu du - hul că a
 lor es - te Îm - pă - ră - ți - a ce - ru - ri - lor. Fe - ri -

A patra caracteristică este consistența elementelor polifonice, în care imitația, apoi modulația de gradul I și II și formulele ritmice specifice fac obiectul unui discurs muzical de înaltă ținută și prestanță, în care sunt învederate noțiunile teoretice, simțul polifonic și capacitatea analitică a autorului.

Ex. 10 Heruvicul

Sfân - tă cân - ta - re, cân - ta - re, cân -
 it Sfân - tă cân - ta - re, cân - ta -
 it, Sfân - tă cân - ta - re,

[illegible]

Plin es-te ce - - - rul, și pă - mân -

tu, de mă ri - - - rea Lui!

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Soprano, Tenor, and Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

System 1: The lyrics are "O - sa - na, o - sa - na în-tru Ce - - - le de". The first staff has a forte (*f*) dynamic marking. The second and third staves also have *f* markings.

System 2: The lyrics are "sus! Bi - ne - cu - vân - tat es - te Cel ce vi - ne în - tru nu - me - le". The tempo marking *poco piu mosso* appears above the first staff. The first staff has a piano (*pp*) marking. The second and third staves have rests.

System 3: The lyrics are "Dom-nu - lui, O - sa - na O - sa - na în-tru Ce - - - le de sus. O - sa - na, în-tru Ce - - - le de sus. O - sa - ne în-tru Ce - - - le de sus." The tempo marking *Tempo I* appears above the first staff. The first staff has a forte (*f*) marking. The second and third staves also have *f* markings.

În fine, a cincea caracteristică a acestei lucrări de excepție este calitatea monodiei tratată contrapunctic, prin dublarea a câte două voci ale ansamblului coral: Sopran+Tenor, Alto+Bas.

ÎN BISERICA MĂRIRII TALE

pp În bi - se - ri - ca mă - ri - - rii Ta - le stând,

pp A

pp În bi - se - ri - ca mă - ri - - rii ta - le stând,

p În *mf* cer,

p in cer mi se pa

in cer, mi se pa

in cer mi se pa

pp re a fi În cer,

p in cer

re a fi

re a fi

mf Năs - că - toa - re de Dum - ne - zeu Năs - că - toa -

p Năs - că - toa -

mf Năs - că - toa -

mf Năs - că - toa - re de Dum - ne - zeu.

re de Dum ne - zeu. În bi - se - ri - că

stând, în cer ni se pa - re a
În bi - se - ri - că stând, În cer ni se pa - re a

fi în cer. În cer în cer Năs - că toa -
fi în cer, în cer, Năs - că toa -

re de Dum - ne - zeu, Năs - că - toa - re de Dum - ne -
re de Dum - ne - zeu, Năs - că - toa - re de Dum - ne -

zeu in cer În cer, in cer in cer.

zeu În cer in cer in cer in cer.

Podoaba Casei Tale

Lento ♩ = 50

Dedicatie Î.P.S. Sale Mitropolit Dr. Nicolae Colan

Doam - - - ne, *p* Doam - - - - - ne,_____

Doam - - - ne, *mp* bit - - - am iu-bit *mf* Doam - - - ne, iu - bit - am iu - bit - am_

am bu - na po - doa - bă a ca - sei *Ta mf* le
 bu - na po-doa - bă a ca - sei Ta le

Doam - - - ne, iu - bit *f* am iu -

bit - - - am

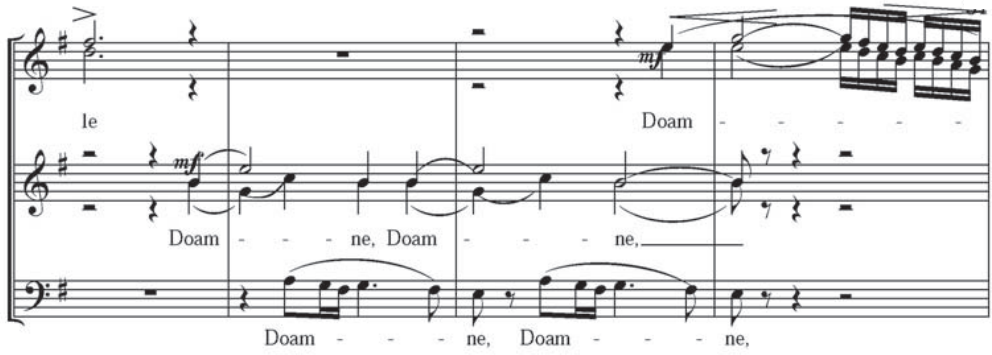
iu - bit - am po - doa - ba ca - sei Ta

1. *mf* Doam - - - le

2. *Poco piu mosso* Și lo - cul lă - ca - șului mă -

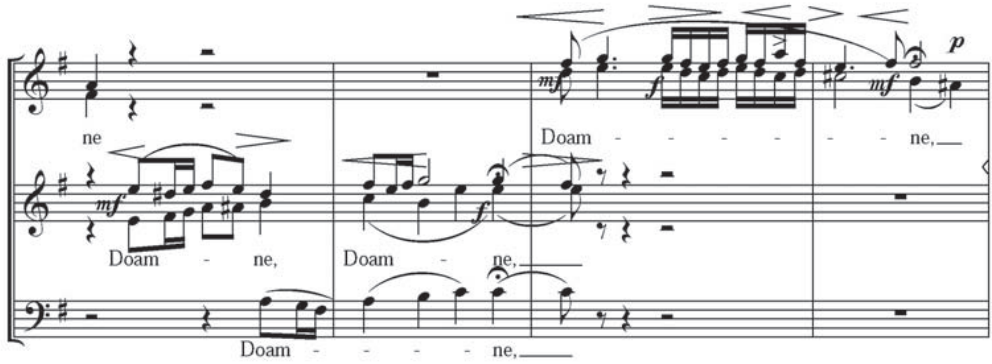
Și lo - cul lă - ca - șu - lui mă - ri - rii Ta -

ri - rii Ta - le



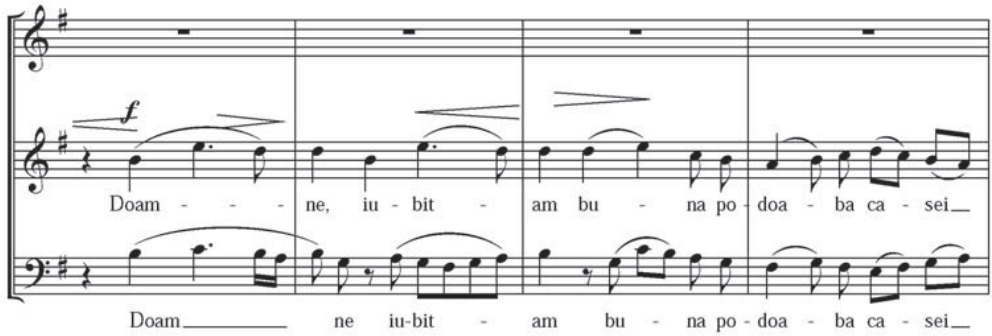
le Doam - - - ne, Doam - - - ne,

Doam - - - ne, Doam - - - ne,



ne Doam - - - ne, Doam - - - ne,

Doam - - - ne, Doam - - - ne,



Doam - - - ne, iu - bit - am bu - na po - doa - ba ca - sei

Doam - - - ne iu-bit - am bu - na po - doa - ba ca - sei



1. 2. *mf* A - li - lu - - - ia *mf* A - li -

mf Ta - le *p* Ta - le *mf* Ta - le

Ta - le Ta - le A-li-lu - ia

lu - - - ia A - li - lu - - - ia

A - li - lu - ia A - li -

A - li - lu - ia

meno mosso

p A - li - lu - - - - ia

f - lu - - - - ia f - - - - A - li - lu - - - ia

A - li - lu - ia

II.3. TUDOR JARDA ȘI LITURGHIA VALAHĂ²⁶¹

Puțină lume, chiar din mediul muzical academic, știe că Tudor Jardea a scris o Liturghie și mai mulți Psalmi, creație pe care o putem încadra în genul coral religios al secolului XX. Dar mulți critici muzicali se întreabă de

²⁶¹ Scurte date biografice preluate după Viorel COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. IV, Ed. Muzicală, București, 2001, pp.179-183. Se naște la Cluj în 11 februarie 1922 și moare în iulie 2007 la Cluj. Studiile muzicale le-a urmat la Conservatorul de Muzică din Cluj/Timișoara între anii 1941-1945 și 1945-1948 cu Traian Vulpescu (teorie-solfegiu), Mihail Andreescu-Skeletty (armonie, contrapunct, compoziție), George Simonis (Istoria Muzicii), Dumitru Cărbunescu (trompetă), Augustin Bena și Lucian Surlașiu (ansamblu coral și dirijat), Anton Ronai (dirijat orchestră); urmează cursuri de Filozofie cu Lucian Blaga, D.D. Roșca și Liviu Rusu la Universitatea din Cluj. A profesat în calitate de trompetist la Orchestra Operei Române din Cluj (1945-1948) și profesor de armonie la Conservatorul din Cluj (1949-1984); a ocupat și funcția de secretar al Filialei Uniunii Compozitorilor din Cluj (1954-1957), profesor la Institutul Pedagogic din Târgu Mureș (1967-1972), director al Operei Române din Cluj (1975-1981). A compus muzică de teatru, muzică vocal-simfonică, simfonică, muzică de cameră, corală laică și religioasă, prelucrări corale populare de o rară frumusețe și suavitate, muzică vocală, a scris lucrări didactice, între care amintim un *Curs de armonie tonal-funcțională* și un *Curs de armonie modală*. Este adeptul scriiturii armonice și polifonice modale, mai ales pentru a pune în valoare cântecul popular din Transilvania.

ce o *Liturghie valahă*? Răspunsul îl dă însuși autorul, cu prilejul primei audiții a acestei lucrări la Târgu Mureș, în septembrie 1991. Iată mărturisirea lui Tudor Jarda consemnată de Ligia Toma Zoicaș:

„Mi s-a sugerat să scriu o liturghie greco-catolică. Eu am spus că așa ceva nu este; este o liturghie română, este Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, pe care o cântă și ortodocșii și greco-catolicii și care se poate oficia și în limba greacă, și în bulgărește, și în sârbește, și în românește. Dacă se poate oficia și în românește, am încercat să scriu o muzică românească, adică să utilizez acele elemente care au pătruns din pământul nostru de aici, prin tradiție, în muzica liturgică, în muzica glasurilor. De aceea am intitulat această liturghie – *Liturghia valahă pentru toți românii de aici și de pretutindeni...*”²⁶².

Mărturisirea lui Tudor Jarda este extrem de importantă în deslușirea motivației care a stat la baza scrierii acestei lucrări remarcabile și inedite. Vom încerca succinte comentarii punctuale:

– *nu există o liturghie greco-catolică*; cultul bisericilor ortodoxe, orientale, are în structura lui un număr de trei Liturghii zise bizantine, după locul în care s-au fixat din punct de vedere imnografic, al formelor poetice, și aceste sunt: Liturghia Sfântului Vasile cel Mare, arhiepiscopul Cezareei Capadociei, o provincie importantă a Imperiului Bizantin, Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, patriarhul Constantinopolului, capitala Imperiului Bizantin, și Liturghia Darurilor mai înainte sfințite, zisă și a Sfântului Grigorie cel Mare, Dialogul, papă al Romei (540–604), părintele papalității medievale, al patrulea și ultimul dintre Doctorii latini tradiționali ai Bisericii, fost apocrisiarh (un fel de ambasador) al papei Pelagius al II-lea la curtea împăratului Tiberiu al II-lea din Constantinopol; este reformatorul muzicii bisericești apusene, devenită „muzica gregoriană”²⁶³. Toate cele trei formule ale Liturghiei bizantine au fost preluate de toate bisericile ortodoxe din cuprinsul Imperiului Bizantin, iar de la începutul secolului al XVII-lea, odată cu unirea unei părți a românilor transilvăneni, a unei importante părți a populației rutene și ucrainene, precum și a unor comunități mai mici din Polonia, Cehia, Grecia și Serbia cu Biserica Romei, Biserica Unită, devenită greco-catolică, păstrează întreaga tradiție liturgică (liturghia, laudele bisericești, cele șapte taine, calendarul împreună cu sărbătorile) ortodoxă, orientală, inclusiv liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, devenită tradițională în toate bisericile unite cu Roma, greco-catolice, zise și Biserici

²⁶² Ligia TOMA-ZOICAȘ, „Tudor Jarda – Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur”, *Muzica*, 3 (1992), p. 17.

²⁶³ A se vedea Remus RUS, *Dicționar enciclopedic de Literatură creștină din primul mileniu*, Ed. „Lidia”, București, 2003, pp. 314–317.

Catolice de rit bizantin, după întâlnirea Bisericilor Ortodoxe cu cea Catolică de la Balamand din anul 1993. Prin urmare, Tudor Jarda are dreptate când spune că nu există o liturghie greco-catolică;

- este o *liturghie română*, *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, pe care o cântă și ortodocșii și greco-catolicii; se poate spune că este o liturghie română, adică o liturghie în limba română, în limba vorbită, lucru providențial pentru români, dacă avem în vedere faptul că atât rușii, cât și grecii, sârbii, bulgarii, polonezii, cehii, nu beneficiază de un asemenea favor cultural, de a se sluji Liturghia în limba poporului, într-o limbă înțeleasă de popor, ci toate popoarele enumerate nu și-au adaptat cultul la limba vorbită, ci au păstrat-o pe cea veche, ieșită din uz, și pe care poporul de rând nu o mai cunoaște; este vorba de limba greacă veche și de limba slavonă. La români, chiar și atunci când limba slavonă era folosită în cultul Bisericii Ortodoxe, până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, Crezul, Evanghelia, Apostolul, rugăciunea *Tatăl nostru* și predica erau în limba înțeleasă de popor. Aceeași situație se regăsește până azi în Biserica Catolică, în care limba latină a rămas limba oficială a cultului catolic, chiar dacă s-a tradus liturghia, recte misa, și în limbile popoarelor catolice: engleză, germană, franceză, italiană, spaniolă, portugheză ș.a. În acest context cultural religios a folosit Tudor Jarda sintagma *liturghie română*;

- *Liturghia valahă pentru toți românii de aici și de pretutindeni*; adică, o liturghie destinată tuturor românilor creștini, care să se constituie într-un factor de unitate națională și culturală, religioasă și chiar confesională. Nu putem să nu citim printre rânduri spiritul ecumenic și conciliant al lui Tudor Jarda, mărinimia lui, puterea lui de comunicare și de dăruire pentru toți frații săi români. Un asemenea spirit cultural nu am mai întâlnit decât la Iacob Mureșianu și la fiul acestuia, Iuliu Mureșianu, care în *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, pentru cor bărbătesc, tipărită la Turda în anul 1935, ținea să pună ecteniile într-o dublă formulare: *Doamne, miluiește și Doamne-ndură-Te spre noi*;

- *Dacă se poate oficia și în românește, am încercat să scriu o muzică românească, adică să utilizez acele elemente care au pătruns din pământul nostru, de aici, prin tradiție, în muzica liturgică, în muzica glasurilor*; folosirea sintagmei *muzica liturgică- muzica glasurilor* mi-a produs o bucurie negrăită. Tudor Jarda, compozitor prin excelență, nu și-a permis să abordeze o asemenea lucrare, bazându-se doar pe inspirație și pregătire profesională excepțională, eludând elementul fundamental al unei lucrări de asemenea factură, și care este substanța melodică a glasurilor bisericesti

bizantine, singura care este în măsură să-i confere acestei muzici atributul de *liturgică* sau *bisericească*, adică, o muzică destinată rugăciunii din biserică, ce să faciliteze relația creștinului cu Dumnezeu prin această muzică liturgică, bisericească, ce-și extrage substanța din tradiția muzicii bizantine, tradiție adoptată și de români, dar nu numai adoptată, ci chiar îmbogățită, făcută a noastră, plămădită în pământul nostru românesc. Această realitate incontestabilă ne face să subscriem la definirea unei culturi muzicale românești de tradiție bizantină, în care, pe substanța melodică plămădită la Constantinopol și Atos, s-a altoit un discurs muzical autohton, românesc, un etos pur românesc, inconfundabil, dar suficient de autentic și valoros, ca să poată sta la masa culturilor muzicale europene. Expresia lui Tudor Jarda ancorează cultura muzicală corală liturgică românească în tradiție, și acest fapt îi conferă atributul de *stil românesc tradițional*, circumscris într-un context cultural și muzical european mai larg, al școlilor naționale de compoziție, în care reputatul compozitor își are deja o faimă și un contur unanim recunoscute. Nu putem evita anumite similitudini de receptare a fenomenului muzical românesc de tradiție bizantină cu opiniile unui alt mare spirit al culturii muzicale românești, evocat de mai multe ori în cadrul acestui studiu, bizantinologul Titus Moisesescu, care afirma:

„De-a lungul secolelor în țările române, muzica de origine bizantină a fost o realitate obiectivă, făcând parte integrantă din trecutul îndepărtat de artă și cultură al poporului român. Această artă specifică s-a păstrat, s-a dezvoltat și s-a transmis într-un evident spirit tradițional, prin manuscrise datorate unor muzicieni-copiști români, buni cunoscători ai cântării și scrierii neumatice, care au deschis școli pe lângă marile locașuri mănăstirești – cum au fost, de exemplu, școala de la Neamț din secolul al XV-lea sau așa numită de noi Școala muzicală de la Putna, atestată în secolele XV-XVI, sau cea de la Șcheii Brașovului, semnalată la sfârșitul secolului al XV-lea, sau cea din Mîtropolia Ungrovlahiei, de la București, din secolele XVII-XVIII”²⁶⁴.

Referindu-se la creația muzicală a poporului român în ansamblul ei, Titus Moisesescu ține să precizeze și chiar să accentueze cele trei direcții de manifestare a artei muzicale românești în decursul istoriei sale: a) Muzica populară; b) Muzica bizantină și de tradiție bizantină; c) Muzica occidentală, cunoscută în spațiul românesc prin intermediul semiografiei guidonice și în mod special în spațiul transilvănean, unde notația psaltică a ieșit din uz și muzica bisericească s-a propagat, fie pe cale orală, fie prin intermediul notației muzicale europene²⁶⁵.

²⁶⁴ T. MOISESCU, *Muzica bizantină în Evul Mediu Românesc...*, p. 50.

²⁶⁵ T. MOISESCU, *Muzica bizantină în Evul Mediu Românesc...*, p. 50.

Tudor Jarda va pune în circulație în Liturghia sa un material muzical de sorginte bisericească prin mijloacele cele mai potrivite „în a traduce în plan artistic sensurile textului liturgic”, descoperind sau creând pur și simplu „formule arhetipale, care dețin în puține sunete, o mare forță de expresie”²⁶⁶.

Structura imnografică a Liturghiei²⁶⁷

- Ectenia Mare (compozitorul preferă formularea *Doamne-ndură-Te spre noi*);

- Antifon I. *Bine cuvintează*;
- Antifon II. *Unule născut*;
- *Veniți*;
- *Sfinte Dumnezeule*;
- *Cari pe Heruvimi*;
- *Ca pe împăratul*;
- *Pe Tatăl*;
- *Mila păcii*;
- *Cu vrednicie*;
- *Sfînt*;
- *Pe tine te lăudăm*;
- *Cuvine-se*;
- *Unul Sfînt*;
- *Văzut-am*;
- *Să se umple*.

²⁶⁶ L. TOMA ZOICAȘ, „Tudor Jarda – Liturghia...”, p. 17.

²⁶⁷ Am păstrat caracterele literelor și denumirile cântărilor folosite de compozitor: *Unule născut*, în loc de *Unule Născut*; *Veniți*, în loc de *Veniți să ne închinăm*; *Cari pe Heruvimi*, în loc de *Care pe Heruvimi* sau *Heruvicul*; *Ca pe împăratul*, în loc de *Ca pe Împăratul*; *Sfînt*, în loc de *Sfânt*; *Pe tine te lăudăm*, în loc de *Pe Tine Te lăudăm*; *Cuvine-se*, în loc de *Cuvine-se cu adevărat*, sau *Axion duminical*; *Unul Sfînt*, în loc de *Unul Sfânt*; *Văzut-am*, în loc de *Văzut-am lumina*; *Să se umple*, în loc de *Să se umple gurile noastre*. Cele propuse de compozitor sunt opțiunea sa, opțiune întâlnită și la alți compozitori, fie din spațiul Bisericii unite (a se vedea Celestin Cherebețiu, Sigismund Toduță, Valentin Timaru), fie din spațiul ortodox (a se vedea Gh. Dima), dar denumirile corecte sunt cele propuse de noi, în conformitate cu reglementările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, singurele canonice și care se regăsesc în toate edițiile cărților de cult; aceasta inadvertență nu știrbește cu nimic valoarea intrinsecă a Liturghiei lui Tudor Jarda. Cert este faptul că nu există o uniformitate de receptare a denumirilor cântărilor la compozitorii români, care să reflecte cu strictețe structura imnografică a Liturghiei bizantine, așa cum există în tradiția muzicală catolică, protestantă sau anglicană, în care denumirile imnelor, ale motetelor, sunt respectate cu strictețe.

Analiza muzicală

Muzicologul Ligia Toma Zoicaș, cea care a analizat Liturghia lui Tudor Jar-
da, spune că „de la prima pagină a partiturii suntem puși în contact cu
această lume a esențelor, a acelor prime vocabule care ne definesc în pla-
nul exprimării muzicale”²⁶⁸.

Același fenomen este întâlnit la marii compozitori ai clasicismului vie-
nez, în special la Beethoven, care își construia discursul simfoniilor sau al
sonatelor pe baza acestor esențe muzicale sau celule melodice. Tudor Jar-
da, preocupat de teoria modurilor bizantine și de esența modală a gласuri-
lor bisericești, intuiește genial formulele melodice ce devin adevărate pro-
totipuri sau icoane ale discursului liturgic, neeludând nici o clipă textul
liturgic pe care-l folosește drept fundament sau bază al celui muzical, ge-
nerând o prozodie autentic românească.

Ectenia Mare are la bază bicordia *fa-sol* și hexacordia *fa-re*, iar struc-
tura modală este cea a gласului 1 stihiraric, pe care autorul o transpune
într-un *mod minor de sol*.

Ex. p. 18



Dacă ar fi să recunoaștem în scriitura lui Tudor Jar-
da vreo melodie bisericească existentă deja în tradiția bizantină a muzicii bisericești, nu vom
găsi nici un exemplu, pentru că autorul creează melodii bisericești în stilul
muzicii bisericești românești, preponderent diatonice și lipsite totalmente
de inserții cromatice. Această surpriză componistică este evidențiată de
Trisaghionul Sfinte Dumnezeule. El debutează cu o melodie la vocea de alto,
simplă, curată, expresivă, eficientă, cu o cadență pe treapta I-a, ce se pre-
lungeste ca ison pentru răspunsul melodiei la tenor; pe cuvintele *Sfinte fără
de moarte* discursul devine armonic la toate vocile ansamblului coral, cu
cadență finală pe treapta I-a, trison minor.

²⁶⁸ L. TOMA ZOICAȘ, „Tudor Jar-
da – Liturghia...”, p. 17.

Ex. p. 25

I

Sfin-te Dum-ne-ze-u-le

Sfin-te ta-re

Fă - ră de

Sfin - te

moar - te în - du - ră-te spre noi

în - du - ră-te spre noi

moar - te în - du - ră-te spre noi

în - du - ră te spre noi

Secțiunea a II-a transpune melodia de la alto la bas în octavă descendentă, cu cadență pe treapta I-a, ce devine ison pentru răspunsul melodic al vocilor de tenor și sopran la unison:

Ex. Sfinte Dumnezeule II.

II

Sfin-te ta-re

Sfin-te ta-re

Sfin-te Dum-ne-ze u le

Secțiunea a III-a păstrează tema melodică la toate vocile la unison, cu cadență pe treapta I-a la alto și bas, iar răspunsul, tot la unison vine de la vocile de sopran și tenor.

Ex. Sfinte Dumnezeule, III.



Trisaghionul liturgic al Liturghiei lui Tudor Jarda reprezintă moșta cea mai convingătoare a forței compoziționale a autorului, în care „fluentea discursului, firescul evoluției în plan melodic apropiate această idee de spațiul melodicii psaltice, spațiu în care superioritatea planului orizontal este absolută”²⁶⁹. Recunoaștem într-adevăr, că această muzică ne aparține, deși nu avem nici o contribuție la geneza ei, este românească, dispune de suficiente date obiective pentru a deveni un bun de patrimoniu național integrat cultural în spațiul european, pe care-l înobilează și-l înfrumusețează.

Heruvicul – sau așa după cum îl numește Tudor Jarda **Cari pe Heruvimi**²⁷⁰ – „este momentul încărcat cu o semnificație deosebită în serviciul liturgic. Prin elementele sale de structură, ca și prin cele de scriitură, această amplă replică corală creează de la bun început imaginea de adâncime, de spațiu deschis, imagine ce este consubstanțială rugăciunii preotului, care, ieșind din altar cu darurile, cuprinde întreg spațiul bisericii, spațiu în care contururile se pierd în fumul de tămâie”²⁷¹.

²⁶⁹ L. TOMA ZOICAȘ, „Tudor Jarda – Liturghia...”, p. 24.

²⁷⁰ A se vedea și la Dimitrie CUNȚANU, *Cântările bisericești...*, p. 77; D.G. KIRIAC, *Liturghia psaltică...*, p. 35; Gh. CUCU, *Cântările Sfintei Liturghii...*, p. XXXIII; Gh. ȘOIMA, *Liturghia Dogmatică...*, p. 16; Nicolae LUNGU, *Liturghia psaltică...*, p. 85 ș.a.

²⁷¹ L. TOMA ZOICAȘ, „Tudor Jarda – Liturghia...”, p. 26. Este admirabilă reflecția exegetică a

Construcția melodică a piesei se încadrează într-un mod modal de **sol**, practic un mixolidic de sol, care creează la rândul său, după expresia muzicologului Ligia Toma Zoicaș, „atmosfera momentului”, iar textul se muzează pe o „melodicitate absolută”²⁷².

Piesa debutează cu un ison pe sol grav, la vocea de bas, iar din a 2-a măsură, tenorul brodează o melodie diafană, sprijinit de această dată pe un ison de re, la vocea tenor II, și se așază conclusiv, semi-cadențial pe re 1, ca suport isonic al discursului armonic al vocilor feminine, sopran și alto, într-o simultaneitate de terțe. „Dinamica foarte scăzută, redusă la nuanța de *pp*, este în plin consens cu textul: *cu taină închipuim*”²⁷³:

Ex. p. 8 din partitura Liturghiei, primele 2 portative

D-nei Ligia Toma Zoicaș, care intuiește contextul liturgic în care această rugăciune cântată: „«Noi, care pe Heruvimi [...]» se derulează prin vocile ansamblului coral peste întreaga comunitate. Compozitorul de cântări liturgice cunoaște acest detaliu esențial și creează în consecință”.

²⁷² L. TOMA ZOICAȘ, „Tudor Jarda – Liturgia...”, p. 26.

²⁷³ L. TOMA ZOICAȘ, „Tudor Jarda – Liturgia...”, p. 26.

Repriza începe cu reiterarea temei din prima parte, dezvoltată armonic la toate vocile lui coral, în care vocile exterioare, sopranul și basul construiesc terțe paralele până spre cadența plagală de pe treapta a II-a; dublarea cvintei la vocile interioare, tenor și alto, conferă o stabilitate și consistență armonică deosebită: cadența plagală ne introduce în atmosfera sau starea de totală detașare de ceea ce ne înconjoară, ajutându-ne să ne interiorizăm spre momentul sacru al Liturghiei, care va urma:

Ex.

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto/Tenor, Bass) in G major. The score shows a melodic line with lyrics "Ca-ri pe He-ru-vimi cu tai-nă în-chi-pu-im cu tai-nă în-" and a corresponding harmonic line. The notation includes a "pp possibile" marking and a final cadence.

Partea finală a piesei cuprinde o desfășurare contrapunctică imitativă severă, cu o dantelărie armonică contrastantă de major-minor, cadentând la unison.

Ex.

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto/Tenor, Bass) in G major. The score shows a melodic line with lyrics "Toa-tă gri-ja cea lu-meas-că" and a corresponding harmonic line. The notation includes a "p" marking and a final cadence.



11 Psalmi pentru cor mixt

A doua lucrare religioasă de referință din creația lui Tudor Jarda, foarte puțin cunoscută, o reprezintă 11 Psalmi pentru cor mixt²⁷⁶. În Programul de sală al concertului omagial în care s-au interpretat acești psalmi, se spunea:

„Personalitate originală și proeminentă a muzicii românești contemporane, maestrul Tudor Jarda a avut aniversarea celor 85 de ani în 2007. Este un prilej deosebit de a-l omagia pe cel care prin creația și multitudinea preocupărilor sale în câmpul artei sunetelor, consumate pe parcurs de mai bine de o jumătate de secol, a înscris o pagină inedită și strălucită prin creația sa, în mod special prin genul coral”.

Același material informativ reproducea și o mărturisire a compozitorului: „Când din atâtea părți ești înconjurat de zbucium și neliniște, citirea Psalmilor – rugăciuni pline de smerenie – îți poate aduce liniștea și pacea în suflet”.

Scriitura Psalmilor este polifonică, de la imitativ la fragmente de fugă, iar isonul, unisonul, cvinte și octave paralele „ne amintesc de începuturile polifoniei, ale cărei mijloace pot fi și azi deosebit de expresive”. Cu toată această expresivitate și polifonie ingenios construită, Psalmii pentru cor

²⁷⁶ Au fost interpretați în primă audiție absolută de corul „Ave Musica” al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, dirijat de Conf. Ciprian Para, pe 24 mai 2007, în sala „Studio” a Academiei de Muzică, cu prilejul aniversării a 85 de ani de viață ai compozitorului Tudor Jarda.

mixt nu se ridică la înălțimea Liturghiei. Însăși scriitura lor reclamă o oarecare „oboseală” și „saturație”, ceea ce nu știrbește cu nimic valoarea lor muzicală. Dacă Liturghia are o destinație precisă, cafasul bisericilor, Psalmii rămân piese pentru sălile de concert.

II.4. DAN VOICULESCU ȘI LITURGHIA PENTRU VOCI EGALE *IN MEMORIAM SIGISMUND TODUȚĂ*

Am avut șansa, onoarea și bucuria de a-l cunoaște pe unul dintre cei mai importanți compozitori ai secolului XX și de a studia cu cel ce a lăsat posterității o bijuterie corală liturgică inegalabilă, *Liturghia pentru voci egale*, scrisă în anul 1996, rămasă în manuscris, dar multiplicată după manuscris cu prilejul primei audiții²⁷⁷.

Programul de sală cuprinde un text alcătuit de însuși compozitorul Dan Voiculescu (1940-2009) și pe care îl reproducem integral:

„În toamna și iarna anului 1996, după ce am studiat mai multe Liturghii semnate de Dima, Muzicescu, Kiriac, Cucu, Nicolae Lungu, Paul Constantinescu (pe care i le-am pus la dispoziție din biblioteca personală, n.n.), Tudor Jarda și Sigismund Toduță, am simțit chemarea miraculoasă de a aborda acest gen pretențios și amplu al muzicii religioase. Am încercat o sintetizare a intonațiilor bizantine și modal-folclorice românești, într-o țesătură polifonică legată prin fire

²⁷⁷ A fost interpretată în primă audiere de Corul studentelor Facultății teoretice anii I-II, dirijat de asist. Ciprian Para, în ziua de joi, 18 februarie, 1998, în prezența compozitorului, în Sala de concerte a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. Am fost prezent la prima audiere a Liturghiei, când am primit și un exemplar cu dedicație.

Domnului Părinte Prof. Varilă Stancu,
cu o caldă mulțumire pentru tot
sprijinul arătat în realizarea acestei
lucrări - până la prima ei audiere.
Cu admirație, respect și prietenie,
Dan Voiculescu
Cluj, 18 febr. 1998

puternice de idealurile vocalității renașcentiste. Aparență ireconciliabilă? Nu întâmplător am dedicat această Liturghie memoriei Maestrului Sigismund Toduță – cel care printr-o bună parte a creației sale a pus în ecuație aceiași trei termeni. Aici – racordare și noi opțiuni. Totul filtrat prin puritatea vocilor «albe», care contrastează responsorial cu vocea gravă, bine timbrată, a preotului. Detaliile de scriitură armonică, polifonică, heterofonică trec pe un plan secundar, subsumându-se expresivității cuvântului sacru²⁷⁸.

Cât de favorizați am fost pentru că am beneficiat de o scurtă, dar densă, consistentă prezentare a acestei lucrări chiar din partea autorului, care nu uita nici pe cei ce s-au angajat să o interpreteze:

„În faptul că o formație corală studențească – Corul studentelor din anii I-II al Facultății teoretice – este capabil să preia sarcina prezentării în primă audiere, presărată cu multe dificultăți tehnice, trebuie să vedem o creștere sensibilă a nivelului în învățământul nostru, plasarea sa pe orbita legării cu creația. Tânărul dirijor Ciprian Para, aflat în plină ascensiune profesională, stăpânește partitura și îi încarnează sonoritățile printr-o gestică eficientă. Va fi acesta oare un titlu care să însemne un punct benefic în lista sa repertorială? Dumneavoastră, stimați ascultători, veți decide!”²⁷⁹.

Cert este că prima audiere a reprezentat un strălucit succes, atât pentru compozitor, aflat în sală, cât și pentru interpreți, coriști și dirijor.

A doua audiere a avut loc în Catedrala Mitropolitană din Cluj-Napoca, în prezența Mitropolitului Bartolomeu, în prima duminică din luna aprilie, anul 1998, în interpretarea aceleași formații corale²⁸⁰.

Revenind la mărturisirea compozitorului, tipărită pe programul de sală al concertului, desprindem câteva idei:

- preocuparea lui Dan Voiculescu pentru repertoriul coral liturgic românesc, deși preocuparea sa componistică de până atunci nu reclama o asemenea abordare de gen muzical. Creația sa cuprinde lucrări în aproape toate genurile muzicale, mai puțin cel coral religios: muzică de teatru, vocal-simfonică, muzică de cameră, muzică corală laică, muzică vocală, muzică electronică, muzică didactică, muzicologie, lucrări didactice²⁸¹. S-a aplecat cu mult drag și interes profesional peste lucrările corale liturgice ale lui Dima, Musicescu, Kiriac, Cucu, Lungu, Paul Constantinescu, dar și

²⁷⁸ Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, Stagiunea de Recitaluri și concerte, Ediția a 33-a, Joi, 19 februarie 1998, ora 18.30, Studioul de concerte, Program de sală, *Concert Coral – Liturghia pentru voci egale* de Dan Voiculescu, primă audiere.

²⁷⁹ Program de sală, *Concert Coral – Liturghia pentru voci egale...*, primă audiere.

²⁸⁰ Pr. Vasile STANCIU, „O nouă Liturghie în primă audiere. Liturghia pentru voci egale, de Dan Voiculescu”, *Renașterea*, 4 (1998).

²⁸¹ A se vedea bogata sa operă la V. COSMA, *Muzicieni din România...*, vol. IX, pp. 260-265.

asupra măștrilor săi clujeni, Sigismund Toduță²⁸² – sub îndrumarea căruia își luase doctoratul cu teza *Aspecte ale polifoniei secolului XX*, în anul 1983 – și asupra Liturghiei lui Tudor Jarda, pe care le-a considerat adevărate capodopere ale genului și, totodată, modele pentru ceea ce avea să scrie mai târziu;

- Dan Voiculescu este printre puținii compozitori contemporani care au îmbinat într-o fericită sinteză intonațiile bizantine cu cele modal-folclorice românești. Am fost martorul unor studii pe care Dan Voiculescu le-a făcut pe *Psaltichia românească* a lui Filothei sin Agăi Jipei și era extrem de încântat de acuratețea materialului muzical al acestei lucrări. „Psaltichia” lui Filothei a constituit un veritabil izvor de inspirație în scrierea Liturghiei pentru voci egale;

- Cum a reușit maestrul să realizeze polifonia renescentistă pe un material muzical de sinteză între melodică bizantină și melodică modal-folclorică românească? Știa, oare, de frământările lui Kiriak, care încerca exact același lucru la începutul secolului XX? Un fapt este evident: Dan Voiculescu reușește să creeze o partitură inegalabilă, inedită, care a stârnit admirația ascultătorilor și a colegilor de breaslă. Visul lui Kiriak a prins contur și în Transilvania, iar compozitorul Dan Voiculescu demonstrează admirabil că monodia bizantină românească, sau cea în stil psaltic, bisericesc, bazată pe modurile muzicii bizantine, este compatibilă cu polifonia renescentistă și contextualizează creația românească în arealul valorilor muzicale europene, așa cum făcuse deja cu o jumătate de secol mai devreme Paul Constantinescu și cum va face admirabil Sigismund Toduță și Tudor Jarda;

- Liturghia este dedicată maestrului său, compozitorului Sigismund Toduță, cel care i-a sădit în inimă și-n minte dragostea pentru valorile netrecătoare ale artei muzicale. Gest demn de un ucenic loial și adevărat²⁸³;

- Dan Voiculescu descoperă, odată cu preocuparea pentru a scrie o Liturghie, valoarea extraordinară a textului sacru, a cuvântului ca suport pentru discursul melodic; ba chiar trece pe un plan secundar scriitura armonică, heterofonică și polifonică, elemente de altfel pentru orice compozitor definitorii și chiar esențiale, și pe baza cărora este analizată orice compoziție. Dan Voiculescu consideră elementele tehnice de polifonie,

²⁸² Un studiu analitic privind creația liturgică a lui Sigismund Toduță a publicat recent Constanța CRISTESCU, *Sigismund Toduță și stilul liturgic de la Blaj*, Fundația „Sigismund Toduță”, Ed. Arpeggione, Cluj-Napoca, 2011.

²⁸³ Dan Voiculescu a fost multă vreme, mai precis până la plecarea sa de la Cluj la București, direct responsabil de Fundația *Sigismund Toduță*, pentru care a achiziționat un sediu în care a depozitat sute de volume, manuscrisele netipărite ale lui Sigismund Toduță, și a început tehnoredactarea operei integrale a compozitorului.

heterofonie și armonie subînțelese. Textul sacru însă trebuie tratat ca atare. Respectul pentru sacralitatea textului, a poeziei imnografice, l-a determinat, cred, să-și regândească întreaga concepție componistică, bazată pe legi imuabile, de unde a rezultat un discurs temperat, echilibrat, fără stridențe și salturi intervalice exagerate, liniștit, ce predispune la rugăciune, la meditație, la introspecție. În această ecuație, un loc aparte îl va ocupa *vocea gravă, bine timbrată a preotului*, care nu apare în partitură, dar care, se subînțelege, participă efectiv vocal, contrastând responsorial cu puritatea vocilor feminine „albe”, non-vibrato, angelice. Această intuiție a compozitorului presupune o pregătire profesională și muzicală ireproșabilă din partea preotului, singurul solist al Liturghiei.

Ectenia Mare

Ectenia Mare se constituie în cadrul unui mod prezumtiv de *la eolic*. Dan Voiculescu pornește de la o gândire teoretică a modurilor Renașterii, întâlnite în scriitura polifoniei corale și vocale. Este o continuare a culturii gregoriene ce va sta la baza muzicii Renașterii, iar modurile polifonice se dezvoltă din cele gregoriene, „într-un proces în care, sub presiunea impunerii verticalității polifonico-armonice, se fac cuceriri de anvergură”²⁸⁴.

La eolic provine din plagalul modului protos-doric, cu baza pe *re*, care în muzica bizantină corespunde ehului sau glasului I autentic, cu plagalul său, ehul V.

Ex. provenit din plagalul modului protos-doric de *re*²⁸⁵



La Victor Giuleanu²⁸⁶ scara se prezintă astfel:



²⁸⁴ C. RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii*, p. 185; Se afirmă că cel mai spectaculos salt făcut de modurile polifonice îl reprezintă **cadența armonică**, care, după C. Rîpă, reprezintă la rândul ei esența armoniei modale și mai târziu a celei tonal-funcționale (p. 187).

²⁸⁵ C. RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii*, p. 186.

²⁸⁶ V. GIULEANU, *Melodica bizantină*, p. 30

Dan Voiculescu construiește structura melodică și armonică a Ecteniei Mari pe scara modală a plagalului ehului I protos-dorios, ce are la bază patru segmente melodice pe textul *Doamne miluiește*. Primul segment, care începe imediat după exclamația *Amin*, construită la unison dintr-un bicord sol-la, se articulează printr-o melodie cursivă, liniștită, senină, pură, în cadrul unei cvarte perfecte sol-do, și pe cadența la în care sunetul sol este subton pentru la. Această melodie serenă se repetă variat prin adăugarea în acut a încă unui sunet, sol-re, dar cadențează tot pe la, însă în plan armonic acest la devine terța lui fa (treapta a VI-a). A treia reluare a melodiei se extinde la un hexacord în acut sol-mi și se întoarce la cadența pe la. Așa se încheie primul grup melodico-armonic din cele patru segmente:

Ex. 1

In memoria Sigismund Todată

LITURGHIA

PENTRU VOCI EGALE

Dan Voiculescu
1996

Ectenia mare

1. 2. 3.

S A - min. Doamne, mi-lu-ies - te! Doamne, mi-lu-ies - te!

Ms A - min. Doamne, mi-lu-ies - te! Doamne, mi-lu-ies - te!

A A - min. Doamne, mi-lu-ies - te! Doamne, mi-lu-ies - te!

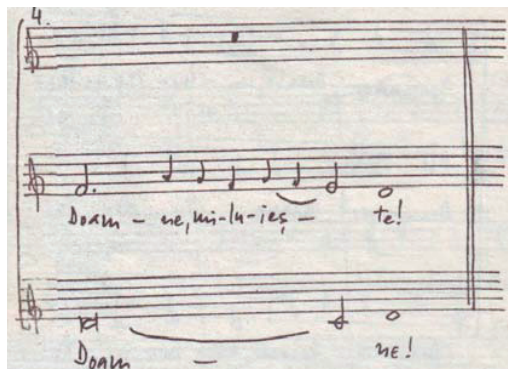
Doamne, mi-lu-ies - te!

Doamne, mi-lu-ies - te!

Doamne, mi-lu-ies - te!

Al doilea segment pornește inițial cu o intenție de mutație în plagal (*la-sol-fa-mi-re*) și cadențează pe *re*, sunet ce are și funcție de ison pentru melodia de la vocea a II-a și cu sunetul *do* ca subton pentru *re*:

Ex. 2



A doua incizie melodică revine la modelul inițial, dar pregătește o cadență frigidă *sib-la*, prin alterarea coborâtoare a sunetului *si*. Acest element cromatic pare a fi unul de forță, pe care autorul îl va folosi destul de des în întreaga lucrare. *Sib* este treapta a VI-a din scara glasului I plagal, hipodorios-plaghios protos²⁸⁷:

Ex. 3



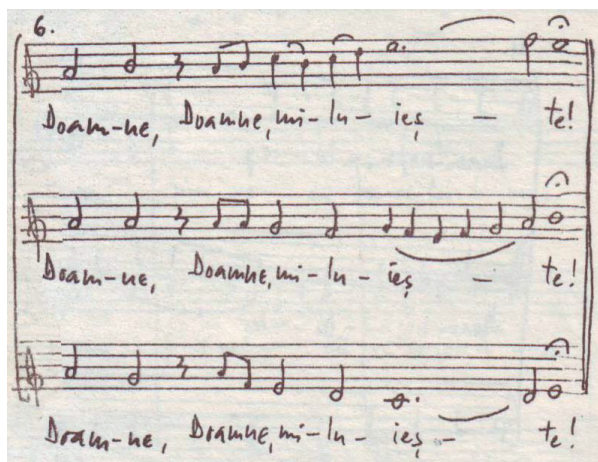
²⁸⁷ V. GIULEANU, *Melodica bizantină*, p. 30. Părintele Ioan D. Petrescu-Visarion specifică foarte clar caracterul frigid al scării modale a glasului I plagal, numit de teoreticieni și hipodorian, iar acest caracter frigid este specific reformei hrisantice de la începutul secolului al XIX-lea de la Constantinopol. Spune textual bizantinologul: „După reforma lui Hrisant, psaltii care cunoșteau puțin muzica europeană, vor transforma plagalul glasului I într-o gamă minoră cu sensibilă. Prin această operație se va denatura totalmente caracterul, dulceața și savoea” (*Etudes de paleographie musicale byzantine...*, p. 38).



Același lucru va fi preluat și de toate gramaticile muzicii psaltice de la Macarie și Anton Pann și până la cea sinodală, redactată de Nicolae Lungu.

Ultima incizie are cea mai mare extensie în acut, constituind un punct culminant (*la-fa*), realizând tot o cadență frigidă (*fa-mi*) pe dominantă modulului de *la*, adică *mi*.

Ex. 4



Al treilea segment pare a fi o replică în recurență a celui de-al doilea, utilizând aceeași scară ascendentă și cadențând pe *mi*, dar pe verticală, baza acordului cadențial este pe *la*.

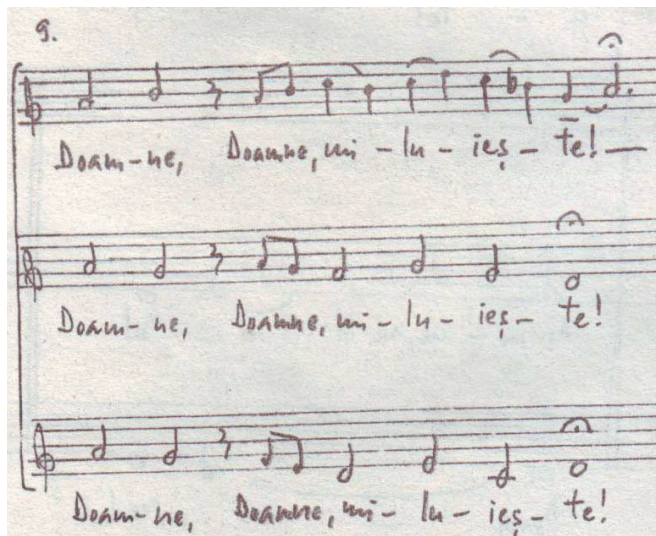
Următoarea incizie aduce un contrast armonic printr-o mișcare melodică stagnantă, cadențând pe tonica modulului *la*, la care se adaugă două note străine de acord, *re* și *si*, ceea ce face ca această cadență să fie din perspectivă armonică un trison disonant.

Ex. 5



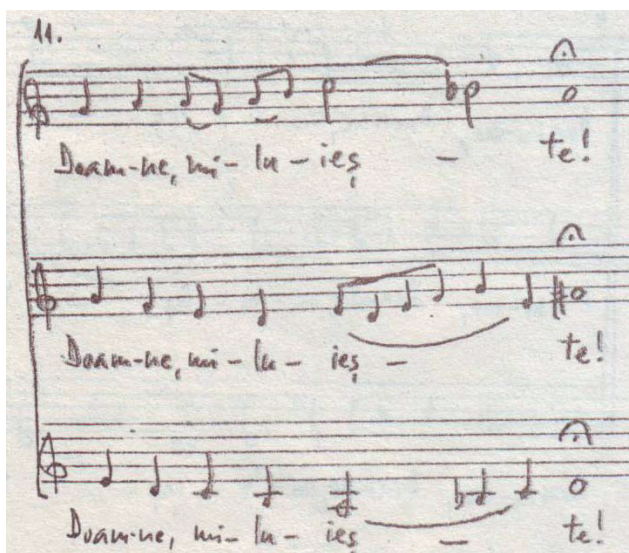
Ultimul tronson (nr. 9) este o dezvoltare a nr. 5, datorită apariției sunetului alterat sib, cadențând pe acordul eliptic de terță, *re-la*, cadență frigică.

Ex. 6



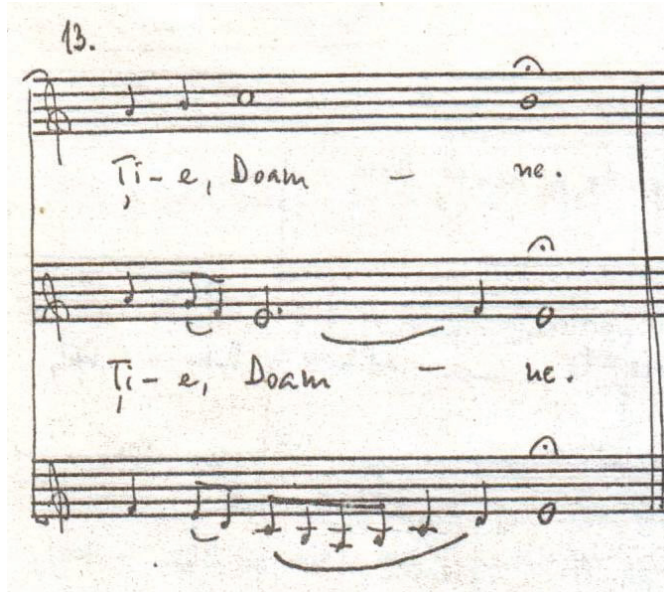
Al patrulea segment (nr.10-11-12) poate fi considerat o repriză a segmentului 2 (nr. 4-5-6), dar o repriză variată ca și mișcare melodică, iar cadența armonică majoră *re-fa#-la*, o adevărată surpriză, ne transpune în atmosfera Renașterii.

Ex. 7, nr.11



Ectenia Mare se încheie cu două variante pe cuvintele Ție, Doamne, în prima variantă descoperim o cadență indecisă, cu un acord disonant mi-si, pe dominantă,

Ex. 8



iar în cea de-a doua variantă, autorul pornește discursul melodic de pe subtonul lui la, cu sib și cadențează pe tonica modului la prin intermediul acordului treptei a VI-a în răsturnarea a II-a, cadență plagală:

Ex. 9, nr.13a

Armonia Ecteniei Mari este una consonantă în bază acordică, incidențele diatonice pe verticală provenind doar din notele melodice (disonante). Prevalează caracterul omofonic, însă liniile melodice ale vocilor prezintă mișcări individualizate și adesea de contrast de mișcare. Caracterul lor are la bază mișcarea treptată, evitându-se salturile mai mari de o 3 m, sau foarte rar de 4P, și acestea doar în cadentele finale la vocea a III-a.

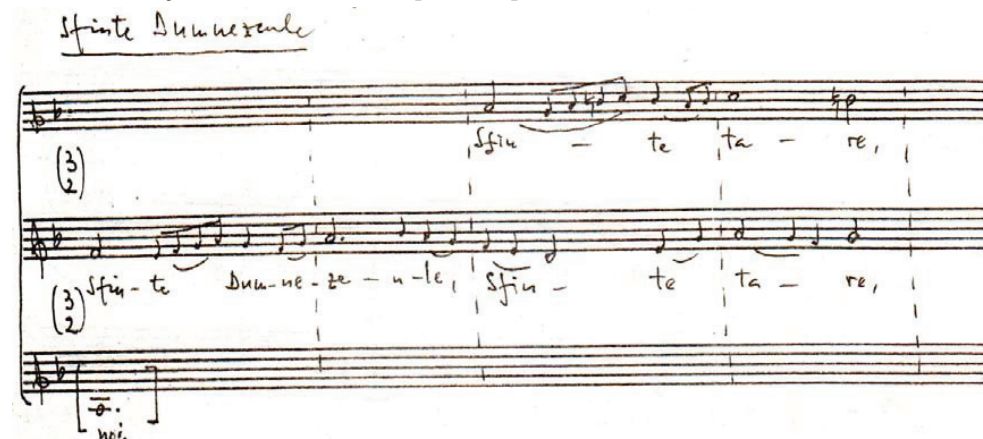
Ritmul preferă izocronia și egalitatea duratelor, prevalând mișcarea de pătrime, iar metrica este conformă cu tradiția muzicii bisericești, și anume amensurală. Barele de măsură ce apar în portativ sunt doar orientative. Uneori, autorul trece măsura de $4/2$, $3/2$, $2/2$, $5/4$, sau simplu, 4, 3, 5, 6.

Sfinte Dumnezeule

A doua piesă analizată din Liturghia pentru voci egale a compozitorului Dan Voiculescu este *Sinte Dumnezeule*²⁸⁸. Dacă Ectenia Mare are un caracter omofonic, în piesa *Sfinte Dumnezeule* avem de-a face cu un impecabil caracter sau stil polifonic, în care autorul face dovada profunde și serioase sale pregătiri în arta contrapunctului și a polfoniei Renașterii, pe care o altoiește realmente pe textul sacru al poeziei Liturghiei bizantine.

Structura polifonică a piesei expune tema la vocea a II-a, care pornește cu terța modului (*fa*) și se desfășoară pe un cadru tetracordal *fa-sib* cu figuri motivice de trei și patru sunete și un ritm mai bogat în formule cu durate mai scurte (optimi). Răspunsul e dat pe dominantă *la* de la vocea I-a și însoțit de o contrapunctare liberă a vocii a II-a:

Ex. 10. Sfinte Dumnezeule, primul portativ



²⁸⁸ Dan Voiculescu păstrează structura imnografică a Trisaghionului liturgic cea consacrată în toate colecțiile cărților bisericești ortodoxe de limbă greacă, română și slavonă, text foarte vechi, păstrat din timpul patriarhului Proclu al Constantinopolului (434-446), împărat al Bizanțului fiind Teodosie al II-lea (408-450), tutelat se sora sa Pulcheria; apud T. MOISESCU, *Cântarea monodică* ..., p. 89.

A treia intrare polifonică o realizează vocea gravă, care prezintă tema pe tonica modului *re*, iar încheierea pe textul *miluiește-ne pe noi* este cvasi liberă, existând o micro-imitație între sopran și vocea a III-a. Se încheie astfel **A**, care se va repeta.

Ex. 11, portativul 2



Partea mediană, **B**, reia expoziția tematică, dar într-o altă ordine, și anume: vocea I-a – vocea a II-a, iar vocea a III-a este mutată cu o octavă mai jos decât vocea I. Această expunere se face în *stretto* și va continua și în faza următoare, relativ mai liber, în care se remarcă vocea a II-a, care expune secvențial această temă fără a mai primi răspuns, după care cele trei voci vor renunța din nou la imitație, pentru a cadența pe textul *miluiește-ne pe noi*.

Ex.12, portativele 3-4





Versetul al doilea, *Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh*, formula consacrată a Doxologiei mici, introduce un nou subiect, care de fapt este o inversare variată a temei inițiale. Această temă va fi expusă la început de vocea a 2-a, răspunsul venind în mixtura de terță la vocea 1-a și a 3-a, în timp ce discantul va contrapuncta relativ liber, avansând către o cadență pe *la*:

Ex.13, portativele 5-6 și prima măsură din portativul 7

Versetul *Și acum și pururi și în vecii vecilor* păstrează caracterul polifonic, întregit prin micro-imitații relativ libere, dar se renunță la imitația strictă. Intră în rol un ison pe sunetul sol, ce va pregăti o cadență plagală prelungită, prin intermediul unui acord armonic major pasager, de trecere spre cadența finală de pe treapta I-a:

Ex. 14, portativul 7-8 doar jumătate

Handwritten musical score for Ex. 14, featuring three systems of staves with lyrics in Romanian. The first system includes a *div.* marking and a $\frac{2}{2}$ time signature. The second system includes a $\frac{3}{2}$ (unți) marking. The lyrics are: "Duh, și a-cum, și pu-ru-rea, și în ve-cii ve-ci-lor. A - min, a - min. Sfin - te făr-ă de moar - te, Sfin - te făr- de moar - te, Sfin - te făr' de moar - te,"

Segmentul final este o repriză a celui expozitiv, dar mult mai restrâns din punct de vedere polifonic.

Ex.15. Sfinte fără de moarte...

Handwritten musical score for Ex. 15, featuring three systems of staves with lyrics in Romanian. The first system includes a $\frac{3}{2}$ time signature. The lyrics are: "Sfin - te făr-ă de moar - te, Sfin - te făr- de moar - te, Sfin - te făr' de moar - te,"



Armonia este de factură diatonică și trisonică, iar în ce privește cromatică, ea se rezumă la mobilitatea sunetului si (sib) și respectiv mi (mib), sau a folosirii lui fa# pentru contrastul major-minor, dar și pentru construcția variată a cadenței.

Caracterul melodic se păstrează în stilul stihiraric al monodiei bizantine clasice (cu ușoare melisme).

CONCLUZII

In calitate de profesor de muzică bisericească și de dirijor de cor bisericesc în cei peste 35 de ani de activitate artistică, liturgică și didactică, am avut bucuria de a cunoaște prin intermediul unor mari profesori și compozitori, precum Nicolae Lungu, Gheorghe Șoima, Nicu Moldoveanu, Dan Voiculescu, Tudor Jarda și alții, un bogat tezaur de cultură muzicală corală și laică. Acest tezaur trebuia pus în valoare și prin studii și articole de analiză muzicală, tocmai pentru a reliefa stilul de compoziție al lucrărilor muzicale din spațiul românesc. În acest sens, conștient fiind de importanța actului muzical în desfășurarea slujbelor liturgice și în special al Sfintei Liturghii, am selectat un număr de compozitori care mi s-au părut a fi relevanți pentru a puncta câteva aspecte stilistice din creația lor muzicală de factură religioasă.

Liturghia bizantină, prin cele două formulare liturgice ale Sfântului Vasile cel Mare și al Sfântului Ioan Gură de Aur, dobândește valoare artistică, estetică și spirituală prin înveșmântarea ei în haina polifoniei corale.

Marele teolog, părintele Dumitru Stăniloae, într-un excelent articol legat de cântarea liturgică, spunea următoarele:

„Cântarea îndulcește cuvintele de rugăciune și de slăvire ale credincioșilor și deci și inima celor ce le rostesc. Prin aceasta face mai dulce chiar conținutul rostit în chip cântător și deci persoana al cărui nume este lăudat și rugat în chip melodios [...]; de aceea cântarea e modul cel mai propriu de a vorbi despre Dumnezeu și lui Dumnezeu, ca despre și Celui cu neputință de cuprins în noțiuni precise, limitate, și exprimat în cuvinte corespunzătoare acestor noțiuni [...]. Prin cântare trăim taina lui Dumnezeu, ne unim cu existența Lui negrăită, accentuăm prin simțire marea dorință de a ne face parte de darurile Sale. Prin cântare spunem mai mult decât putem exprima prin indiferent care cuvinte. Prin ea dăm un coeficient nemărginit admirației, măreției Lui, bunătății Lui care întrece cuvintele noastre simplu rostite, exprimăm inexprimabilul, apofaticul, dar și mulțumirea nețărmurită față de El, pe care nu o putem exprima prin simple cuvinte”²⁸⁹.

²⁸⁹ Dumitru STĂNILOAE, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia Ortodoxă*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1986, pp. 420-421.

Conștienți de profunzimea acestor idei, compozitorii români au abordat în lucrările lor și genul muzicii corale religioase, în care și-au exprimat de fapt întregul lor crez artistic și religios.

Cele două mari capite ale acestui studiu s-au axat pe opera coral-liturgică, ceea ce denotă o afinitate specială pe care aceștia au avut-o față de Liturghia bizantină.

George Enescu, impresionat de *Cântările Sfintei Liturghii pe melodii psaltice armonizate pentru cor mixt* de Teodor Teodorescu, îi va trimite Mitropolitului Nicodim al Moldovei, cel care va deveni al doilea patriarh al Bisericii Ortodoxe Române, o scrisoare, în care își exprima această admirație în următorii termeni: „Îmi permit să intervin aici pe teren pur muzical pentru lucrarea regretatului Teodor Teodorescu. Liturghia după Psaltichie este o operă de valoare artistică reală, lucrată în spiritul cel mai adecvat religiei noastre. De aceea, afirm că merită să fie publicată cu concursul Înaltpreasfinției Tale și difuzată, pe cât posibil, în toate ținuturile românești”²⁹⁰. Nu fără temei acest compozitor român, aproape uitat astăzi, este considerat un precursor al altui mare compozitor român, Dumitru Georgescu Kiriac.

George Enescu în scrisoarea adresată Mitropolitului Nicodim spune un lucru esențial și definitoriu pentru ceea ce am încercat să dezvolt în lucrarea de față, și anume: că lucrarea lui Teodor Teodorescu este compusă în spiritul cel mai adecvat credinței și spiritualității noastre ortodoxe. Sintagma „spiritul cel mai adecvat” definește în modul cel mai convingător stilul de compoziție pe care majoritatea compozitorilor analizați l-au abordat.

Dacă Dumitru Georgescu Kiriac este considerat unul dintre cei care au inițiat stilul polifoniei corale liturgice bazat pe cântarea de strună, toți ceilalți compozitori care i-au urmat, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Nicolae Lungu, Paul Constantinescu, Nicu Moldoveanu, Constantin Drăgușin, Iulian Cârstoiu sau Stelian Ionașcu au îmbrățișat același stil polifonic, în care modalul reprezintă elementul armonic de bază.

În Transilvania, cel care va deschide perspectivele abordării polifoniei în compozițiile corale religioase va fi genialul compozitor Gheorghe Dima. Deși lucrările sale poartă amprenta unei evidente influențe germane, compozitorul transilvănean nu uită că de fapt cântarea de strună – consemnată în scris de Dimitrie Cunțanu în cartea sa ce cuprinde cele opt glasuri bisericești – este totuși definitorie pentru cultura muzicală corală de factură religioasă.

²⁹⁰ Nicolae LUNGU, „Teodor Teodorescu, *Cântările Sfintei Liturghii pe melodii psaltice pentru cor mixt*”, *Biserica Ortodoxă Română*, 3-4 (1967), p. 290.

Compozitorul clujean Tudor Jarda, cunoscut în cultura muzicală românească prin creațiile sale corale de factură populară, va compune și o liturghie, intitulată „Liturghia valahă”, cu un pronunțat caracter și ethos modal.

Din punct de vedere profesional și sentimental, am fost strâns legat de un alt compozitor clujean, și anume de Dan Voiculescu, autor și el al unei liturghii pentru voci egale dedicată lui Sigismund Toduță, mentorul său. Liturghia lui Dan Voiculescu face corp distinct în arealul atât de bogat al repertoriului liturgic românesc dedicat Sfintei Liturghii, prin maniera de abordare melodică și polifonică de tip palestrinian, prin care reputatul compozitor s-a făcut cunoscut în cultura muzicală românească contemporană.

Aceeași legătură profesională și spirituală am nutrit-o și față de părințele profesor Gheorghe Șoima, de la care am învățat, pe lângă tehnica armoniei clasice, și dragostea și pasiunea pe care trebuie să le pun față de actul muzical, în calitate de profesor de muzică bisericească. „Liturghia Dogmatică” rămâne în literatura de specialitate un reper, căruia compozitorul Gheorghe Șoima i-a conferit frumusețe, profunzime, trăire și sensibilitate.

În concluzie, pot afirma cu toată convingerea că aspectele stilistice analizate în lucrările corale ale diferiților compozitori și dedicate Sfintei Liturghii denotă o diversitate stilistică indiscutabilă, dar și o unitate de trăire, prin care se pune în valoare dimensiunea sacramentală și misionară a muzicii, care la rândul ei este pusă în slujba lui Dumnezeu înspre preamărirea și slava Lui.

Pe de altă parte, constatăm cu bucurie și cu legitimă mândrie bogăția, diversitatea și frumusețea repertoriului liturgic coral, ce polarizează în jurul lui un tezaur inestimabil, vrednic de profunzimea, identitatea, autenticitatea și frumusețea spiritualității ortodoxe răsăritene. Acest tezaur muzical înscrie cultura corală românească de factură religioasă în arealul culturii muzicale universale.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. ANANIA, Mitr. Bartolomeu, *Cartea deschisă a Împărăției. O însoțire liturgică pentru preoți și mireni*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2005;
2. *Anuarul Seminarului român arhidiecezan*, Sibiu, 1897-1898 și *Telegraful Român*, 29 apr. 1898;
3. BÂNCIU, Ecaterina, *Istoria Muzicii*, Modul de studiu pentru studii universitare prin învățământ la distanță, Cluj-Napoca, 2011, p. 8;
4. BARBU-BUCUR, Sebastian, „Axionul **Îngerul a strigat** în armonizarea lui D. G. Kiriac”, *Glasul Bisericii*, nr. 7-8 (1975), pp. 763-778;
5. IDEM, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989;
6. IDEM, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească*, vol .I, Catavasier (Izvoare ale muzicii românești – Documenta et Transcripta, vol. VII), Editura Muzicală, București, 1981;
7. IDEM, vol. III, *Stihirariul*, Editura Muzicală, București, 1986;
8. IDEM, vol. IV, *Stihirar-Penticostar*, Editura Ep. Buzăului, Buzău, 1992;
9. IDEM, vol. II, *Anastasimatar*, Editura Muzicală, București, 1984;
10. BĂNUȚ, A.P., „Gheorghe Dima. Contribuții la cunoașterea vieții și operei sale”, *Supliment al revistei Muzica*, nr. 9-12 (1955);
11. BEN, Octavian, „Gheorghe Dima, Viața și opera sa”, *Cele trei Crișuri*, Oradea, supliment, nr. 8-9 (1926);
12. BRÂNCUȘ, Petre, *Istoria muzicii românești. Compendiu*, Editura Muzicală, București, 1969;
13. BREAZUL, George, *Pagini din Istoria muzicii românești*, vol. I, ediție îngrijită de Vasile Tomescu, Editura Muzicală, București, 1973;
14. BREDICEANU, Tiberiu, *Muzica și compozitorii români ai Transilvaniei*, conferință ținută în sala eparhială în ziua de 14 noiembrie 1926, p. 6 apud Sebastian BARBU BUCUR, „Axionul **Îngerul a strigat...**”, p. 763;
15. BUZERA, Alexie, *Constantin Brăiloiu și Academia de Muzică Religioasă*, în: *Centenar Constantin Brăiloiu*, Ediție îngrijită de Vasile Tomescu și Michaela Roșu, Editura Muzicală, București, 1994, pp.191-196;

16. *Cântări la Sfintele Taine și la Ierurgii și alte cântări religioase*, Colecție întocmită, completată și revizuită de Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2002, pp.101-102;

17. DRĂGUȘIN, Constantin, „Cântări liturgice”, *Glasul Bisericii*, XXIV (1965), nr. 5-6, pp. I-XXI; nr. 7-8, pp. 741-746; XXVII (1968), nr. 5-6, pp. I-IX;

18. *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note liniare și aranjate de Dimitrie Cunțanu*, Sibiu, Editura autorului, Viena, 1890;

19. Velea, Marin, „Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt în stil psaltic”, *Glasul Bisericii*, XXXVI (1977), 1-2, anexă;

20. Cârstoiu, Iulian, „Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt, glasul 3”, *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXIX (1971), nr. 11-12, pp. I-XXII; XC (1972), nr. 5-6, pp. I-XVI; nr. 11-12, pp. I-XXIV;

21. *Cântările Sfintei Liturghii*, Editura Institutului Biblic, București, 1933;

22. CÂRSTOIU, Iulian; DRĂGUȘIN, Constantin, „Prefață la Liturgia în stil psaltic de Paul Constantinescu”, *Biserica Ortodoxă Română*, CIV (1986), nr. 1-2, pp.111-120;

23. CATRINA, Constantin, *Fișe de jurnal, Bibliografie*, Editura Arania, Brașov, 1998;

24. IDEM, „Gheorghe Dima – ctitorul bibliotecilor muzicale românești din Brașov”, *SCIA (s. TMC)*, nr. 23 (1976), pp. 162-167;

25. IDEM, *Scrisori publicate de C. Catrina.??*

26. IDEM, „Gheorghe Dima în pagini de corespondență”, *Muzica*, nr. 4 (1997), pp. 71-84;

27. IDEM, „Gheorghe Dima, Creator de școală românească”, *Telegraful român*, nr. 25-24 (1990);

28. CHIRCEV, Elena, *Muzica de tradiție bizantină între neume și portativ*, teză de doctorat, ms. dactil., Academia de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca, 1998;

29. IDEM, *Repertoriul liturgic românesc notat pe portativ în colecțiile de cântări bisericești din Transilvania și Banat*, Volumul II, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2002;

30. CHIRESCU, Ioan D., „Cântările Sfintei Liturghii după vechile melodii tradiționale psaltice, ce se cântă la strană în Biserica Ortodoxă română”, transpuse și armonizate pentru cor mixt, *Glasul Bisericii*, XXXI (1972), nr. 3-4, pp. I-LXIV; nr. 5-6, pp. LXV-CXXVIII; nr. 7-8, pp. 129-194; nr. 9-10, pp. 195-262; nr. 11-12, pp. 263-307;

31. CIOBANU, Gheorghe, *Studii de muzicologie și etnobizantinologie*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1974; vol. II, 1979;
32. Conservatorul de muzică „Gheorghe Dima” – *Repere istoriografice, uz intern*, Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”;
33. CONSTANTINESCU, Paul, „Liturgia în stil psaltic”, *Biserica Ortodoxă Română*, CIV, nr. 1-2 (1986), pp. 111-120 și I-XLVIII;
34. COSMA, Octavian Lazăr, „Compozitorii precursori”, *Muzica*, XX (1955), nr. 8-9;
35. IDEM, *Hronicul muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1986;
36. IDEM, *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, Editura Muzicală, București, 1986;
37. COSMA, Viorel, *Enciclopedia Muzicii Românești, de la origini până în zilele noastre*, vol. 1 (A-B), Editura Arc 2000, București, 2005.
38. IDEM, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1999;
39. IDEM, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. III, Editura Muzicală, București, 1999;
40. IDEM, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. V, Editura Muzicală, București, 2002;
41. IDEM, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. VI, Editura Muzicală. București, 2003;
42. IDEM, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. IX (Ș-Z), Editura Muzicală, București, 2006;
43. IDEM, *Muzicieni români. Lexicon*, Editura Muzicală, București, 1970;
44. CRAIU, Ovidiu-Ion, *Școala de cântăreți bisericești Dimitrie Cunțanu din Sibiu*, teză de doctorat, Sibiu, 2011 (ms. dactilografiat);
45. CRISTESCU, Constanța, *Sigismund Toduță și stilul liturgic de la Blaj*, Fundația „S. Toduță”, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2011;
46. CUCU, Gheorghe, *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1970 [extras din *Biserica Ortodoxă Română*, anul LXXXVIII (1970), nr. 3-4], ediție îngrijită și prefăcută de Prof. Nicolae Lungu;
47. IDEM, *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt*, ediție îngrijită de Nicolae Lungu, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1970.
48. DIMA, Gheorghe, „Cântări bisericești pentru cor mixt”, în: *Din operele postume*, Editura Scrisul Românesc S.A., Craiova, 1p30;
49. Documentul nr. 3241/1889 din AAS;

50. DUMITRESCU, Ion, „Filele mele de calendar”, *Muzica*, nr. 3 (1966), text stabilit de Ilinca Dumitrescu;
51. *Gazeta Transilvaniei*, nr. 11 (1900);
52. *Gazeta Transilvaniei*, nr. 134 (1908);
53. *Gazeta Transilvaniei*, nr. 145 (1900);
54. *Gazeta Transilvaniei*, nr. 7-9 (1907);
55. *Gazeta Transilvaniei*, nr. 85 (1908);
56. *Gazeta Transilvaniei*, nr. 90 (1910);
57. GHENEA, Cristian, *Din trecutul culturii muzicale românești*, Editura Muzicală, București, 1965;
58. GHEORGHÎĂ, Nicolae, *Chinonicul Duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică și Muzică*, Editura Muzicală, București, 2007;
59. GHIRCOIAȘIU, Romeo, *Contribuții la Istoria muzicii românești*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1963; *Revista Studii de Muzicologie*; vol. I-XXI, Editura Muzicală, București 1965-1989; vol. XXII, 1993;
60. GIULEANU, Victor, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981;
61. GRUESCU, Valentin, *Liturghia corală de tradiție bizantină pe drumul clasic al desăvârșirii de la Dumitru Georgescu Kiriace la Paul Constantinescu (teză de doctorat)*, manuscris dactil., București, 2004;
62. IONAȘCU, Stelian, *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2005;
63. IONESCU, Gheorghe C., *Lexicon al celor care de-a lungul veacurilor s-au ocupat de muzica de tradiție bizantină în România*, Editura Diogene, București, 1994;
64. IDEM, *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, Editura Sagittarius, București, 2003;
65. KIRIAC, D.G., *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, ediție postumă, Ed. Societății Compozitorilor români, București, 1928;
66. LUNGU, Nicolae (ed.), „Teodor Teodorescu, Cântările Sfintei Liturghii pe melodii psaltice pentru cor mixt”, *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 3-4 (1967);
67. LUNGU, Nicolae (ed.), *Iubi-Te-voi, Doamne!*, *Culegere de cântări religioase*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1968;
68. IDEM, *Liturghia psaltică, vechile melodii tradiționale, transcrise pe notație liniară și armonizate pentru cor mixt*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1957;
69. IDEM, „Cântări la unele Sfinte Taine și Ierurgii”, *Studii Teologice*, XVI (1964), nr. 1-2, pp. 3-122;

70. IDEM, „Cântări din perioada Penticostarului”, *Studii Teologice*, XVIII (1966), nr. 1-2, pp. 1-90;

71. IDEM, *Liturghia psaltică pe vechile melodii bisericești tradiționale, transcrise pe notație liniară și armonizate pentru cor mixt*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1957;

72. LUNGU, Nicolae; UNCŪ, Anton, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze după melodiile tradiționale bisericești cu notație psaltică și liniară*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951;

73. LUPU, Jean, *Dicționar universal de muzică*, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2008;

74. MACARIE IEROMONAHUL, *Anastasimatariu*, Viena, 1823;

75. MOISESCU, Titus, *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine II. Variante stilistice și de formă în muzica bizantină*, Editura Muzicală, București, 2003;

76. IDEM, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Editura Muzicală, București, 1999;

77. IDEM, *Muzica bizantină în Evul Mediu Românesc – Schița unei eventuale istorii a acestei străvechi arte*, Ed. Academiei Române, București, 1995;

78. IDEM, *Muzica bizantină în Evul Mediu Românesc. Schița unei eventuale istorii a acestei străvechi arte*, Editura Academiei Române, București, 1995.

79. MOISESCU, Titus; CIOBANU, Gheorghe; IONESCU, Marin, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1996;

80. IDEM, *Școala Muzicală de la Putna, Stihirar*, (Izvoare ale muzicii românești, vol. III, Transcripta), Ed. Muzicală, București, 1984;

81. MOLDOVEANU, Nicu, *Antologie corală laică și religioasă pentru formații mixte*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2006;

82. IDEM, *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, ediție revăzută și adăugită de Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1999;

83. IDEM, *Index general al studiilor, articolelor, recenziilor, compozițiilor, prelucrărilor și armonizărilor de muzică bisericească din revistele Patriarhiei Române, extras din Anuarul Facultății de Teologie Patriarhul Justinian*, București, 2006;

84. IDEM, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica, București, 2010;

85. IDEM, *Profesorul, Dirijorul și Compozitorul Nicolae Lungu. Monografie*, Editura Basilica, București, 2013.

86. IDEM, *Repertoriu Coral*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1983, Ed. I, 1993, Ed. a II-a, 2003, Ed. a III-a;

87. IDEM, *Cântările Sfintei Liturghii pe glasurile I și VII pentru cor mixt*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2014.

88. NEGREA, Marțian, „Gheorghe Dima”, *Muzică și poezie*, nr. 1 (1936);

89. NIFON PLOIEȘTEANU, *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pentru trei voci*, București, 1902;

90. OANCEA, Nicolae, *Istoria muzicii universale și naționale pentru școlile secundare, normale și profesionale*, Brașov, 1925;

91. ORMENIȘAN, Iacob, *Creația corală bisericească a compozitorului Gheorghe Dima*, Teză de licență, București 1978, Institutul Teologic Universitar București;

92. PANN, Anton, *Rânduiala Sfintei și Dumnezeieștii Liturghii*, București, 1847;

93. PANȚIRU Grigore, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, București, 1971;

94. PĂCURARIU, Mircea, *200 de ani de învățământ teologic la Sibiu (1786-1986)*, Sibiu, 1987;

95. PĂCURARIU, Mircea, *Dicționarul Teologilor Români*, ediția a 2-a, Editura Enciclopedică, București, 2002;

96. *Părintele Profesor Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani*, volum îngrijit de Pr. Prof. Vasile Stanciu și Pr. Prof. Stelian IONAȘCU, Editura Basilica, București, 2010;

97. PETRESCU Ioan D., *Etudes de paleographie musicale byzantine*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967; *Studii de paleografie muzicală bizantină*, vol. II, București, 1984;

98. IDEM, *Studii de paleografie muzicală bizantină*, vol. II, *Slujba în Săptămâna Patimilor*, Ediție îngrijită de Titus Moisesescu, Editura Muzicală, București, 1984;

99. POPA, Valeriu, *Anuarul II al Școlii Ortodoxe Române de Cântări bisericești „Dimitrie Cunțanu” din Sibiu, 1927-1937*, Suceava, 1947;

100. POPESCU-PASĂREA, Ioan, *Liturghier de strană*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1925;

101. IDEM, *Liturghier*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2000;

102. POPESCU, Niculae M., *Viața și activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, Inst. De Arte Grafice Carol Gobl, București, 1908;

103. POPESCU, Ioan Gh., „Compozitorul Gheorghe Dima”, *Biserica Ortodoxă Română*, LXVII (1975), nr. 9-10, pp. 1177-1187;
104. POPESCU, Gabriel, „Oratoriul Nașterea Domnului la Festivalul George Enescu”, *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 9-10 (1967), p. 1060;
105. POPOVICI, Doru, *Creația muzicală românească secolele XIX-XX*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1968; vol. II, 1978;
106. POPOVICI, Doru, *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, București, 1966;
107. POPOVICI, Doru, *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 337;
108. POPOVICI, Doru, „Muzica de cult a lui Gheorghe Dima”, *Muzica*, nr. 1 (1998);
109. POSLUȘNICU, Mihail Gr., *Istoria Musicei la Români de la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice*, cu 193 chipuri în text, cu o prefață de Domnul Nicolae Iorga, Editura „Cartea Românească”, București, 1928;
110. Program de sală, *Concert Coral – Liturghia pentru voci egale* de Dan Voiculescu, primă audiție, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, Stagiunea de Recitaluri și concerte, Ediția a 33-a, Joi, 19 februarie 1998, ora 18.30, Studioul de concerte;
111. *Prohodul Domnului și Dumnezeuului nostru Iisus Hristos*, ediție îngrijită de Pr. Prof. Nicu Moldoveanu și Dr. Nicolae Ionescu-Palas, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2006;
112. RÎPĂ, Constantin, *Teoria superioară a muzicii vol. I, Sisteme tonale*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2001;
113. ROȘCA, Eusebiu R., *Monografia Institutului seminarial teologic-pedagogic „Andreian”*, Sibiu, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, 1911;
114. RUS, Remus, *Dicționar enciclopedic de Literatură creștină din primul mileniu*, Editura „Lidia”, București, 2003;
115. SIMIONESCU, Constantin, „Sfânta și dumnezeiasca Liturghie nr.1 pentru cor mixt, Sfânta și dumnezeiasca Liturghie nr. 6 pentru cor bărbătesc”, *Biserica Ortodoxă Română*, 1-12 (1982);
116. STANCA, Sebastian, în vol: *Gh. Dima: jubileul activității sale de 40 de ani*, Tipografia Dr. Sebastian Bornemisa, Cluj, 1922;
117. STANCIU, Vasile, „Bibliografie selectivă de muzicologie bizantină”, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Seria Theologia Orthodoxa*, nr. 1-2 (1999), pp. 151-175;
118. IDEM, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Teză de doctorat, Editura Presa Universitară, Cluj-Napoca, 1996;

119. IDEM, „O nouă Liturghie în primă audição. Liturghia pentru voci egale, de Dan Voiculescu”, *Renaşterea*, nr. 4 (1998);
120. IDEM, „Personalităţi ale muzicii româneşti: Gheorghe Dima”, *Îndrumător bisericesc*, Cluj-Napoca, 1986;
121. STĂNILOAE, Pr. Dumitru, *Spiritualitate şi comuniune în Liturghia ortodoxă*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1986;
122. ŞOIMA, Gheorghe, „Expresivitatea religioasă a psaltichiei româneşti contemporane”, *Biserica Ortodoxă Română*, XCIV (1976), nr. 5-6, pp. 525-531.
123. IDEM, *Funcţiunile muzicii liturgice*, (Biblioteca Bunului Păstor, nr. 22), Editura „Revistei Teologice”, Sibiu, 1945;
124. IDEM, „Din cântările liturgice ale Ortodoxiei”, *Telegraful Român*, nr. 37-38 (1984); nr. 21-21 şi nr. 23-24 (1985);
125. IDEM, „Rostul înalt al cântărilor bisericeşti”, *Îndrumătorul bisericesc (Calendarul bunului creştin)*, nr. 39-40 (1957), pp. 179-182;
126. IDEM, „Binecuvintează suflete al meu...”, *Telegraful Român*, nr. 15-16, (1983), p. 3;
127. IDEM, „Exegeză la Antifonul al II-lea”, *Telegraful Român*, nr. 27-28 (1983), p. 3;
128. IDEM, Fericirea în înţeles creştin. Exegeza Fericirilor (I), *Telegraful Român*, nr. 33-36 (1983), p. 4;
129. IDEM, „Fericirile (II)”, *Telegraful Român*, nr. 39-40 (1983), p. 6;
130. IDEM, „Fericirile (III)”, *Telegraful Român*, nr. 7-8 (1984), p. 1-2;
131. IDEM, „Veniţi să ne închinăm”, *Telegraful Român*, nr. 21-22 (1984), p. 1;
132. IDEM, „Din cântările liturgice ale Ortodoxiei. Sfinte Dumnezeu!”, în *Telegraful Român*, nr. 37-38 (1984), p. 1;
133. IDEM, „Heruvicul”, *Telegraful Român*, nr. 3-4 (1985), p. 2;
134. IDEM, „Pe Tatăl”, *Telegraful Român*, nr. 21-22 (1985), p. 2-4;
135. IDEM, „Mila păcii”, *Telegraful Român*, nr. 35-36 şi 37-38 (1985), p. 6;
136. Ştefănescu, Episcop Melchisedec, „Memoriu pentru cântările bisericeşti în România”, *Biserica Ortodoxă Română*, VI (1882), nr. 1, pp. 11-48;
137. *Telegraful român*, 12/24 nov. (1888);
138. *Telegraful român*, 20 iun.-21 iulie (1885);
139. *Telegraful român*, 24/5 febr. (1884);
140. *Telegraful român*, 28 mar.-8 apr. 1885;
141. *Telegraful român*, nr. 106 (1899);
142. *Telegraful român*, nr. 134 (1889);
143. TOMA-ZOICAŞ, Ligia, „Tudor Jarda – Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur”, *Muzica*, nr. 3 (1992), Editura Muzica, Bucureşti;

144. TOMESCU, Vasile, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967;
145. UNCU, Anton, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze după melodiile tradiționale bisericești cu notație psaltică și liniară*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1951;
146. VANCEA, Zeno, *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1968;
147. IDEM, *Muzica bisericească corală la români*, Editura Mentor SA, Timișoara, 1944;
148. VASILE, Vasile, *Istoria Muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. I-II, Editura Interprint, București, 1997;
149. VELEA, Marin, „Începuturile muzicii corale românești laice și bisericești”, *Biserica Ortodoxă Română*, nr.1-2 (1980), pp. 232-242;
150. VOILEANU, Matei, *25 de ani din viața Reuniunii române de muzică din Sibiu*, Sibiu, 1905;
151. VOILEANU-NICOARĂ, Ana, *Gheorghe Dima: Jubileul activității sale de 40 de ani*, Tip. Dr. Sebastian Bornemisa, Cluj, 1922;
152. VULPESCU, Traian, *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, Troparele și Irmoasele sărbătorilor de peste an*, scrise pe note liniare de pe cele mai bune versiuni ale cântării noastre bisericești tradiționale, simplificate și curățite, Litografia Schildkraut, Cluj, 1939;
153. ZAMFIR, Constantin, *Gheorghe Dima, muzician și om de cultură*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974;

CUPRINS

Cuvânt înainte.....	5
Capitolul I. Introducere în istoriografia culturii muzicale corale din Biserica Ortodoxă Română.....	9
I.1. Prolegomena.....	9
I.2. Dumitru Georgescu Kiriac și stilul cântării de strună tradițional sau autohton.....	26
I.2.1. Repere biografice.....	26
I.2.2. Liturghia psaltică pentru cor mixt.....	28
I.2.3. Axionul Învierii, Îngerul a strigat, glas I, după Macarie Ieromonahul.....	42
I.2.4. Chinonicul Lăudați pe Domnul, glas I.....	44
I.3. Gheorghe Cucu și stilul psaltic în creația corală	47
I.3.1. Repere biografice.....	47
I.3.2. Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt.....	49
I.3.3. Miluiește-mă, Dumnezeule!	61
I.4. Paul Constantinescu sau forța revelatoare a polifoniei bizantine.....	66
I.4.1. Repere biografice.....	68
I.4.2. Paul Constantinescu și valorificarea izvoarelor autohtone.....	72
I.4.3. Liturghia în stil psaltic. Scurt istoric.....	73
I.4.4. Patimile și Învierea Domnului. Oratoriul bizantin de Paști.....	80
I.4.5. Oratoriul bizantin de Crăciun.....	88
I.4.6. Concluzii.....	93
I.5. Nicolae Lungu sau Liturghia corală ca rugăciune.....	93
I.5.1. Succinte date biografice.....	94
I.5.2. Opera.....	95
I.5.3. Elemente definitorii ale stilului coral în creația religioasă a lui Nicolae Lungu.....	96
I.5.4. Liturghia psaltică.....	96

CAPITOLUL II. Particularități stilistice în creația corală bisericească a unor compozitori transilvăneni din secolul XX.....	119
Preliminarii.....	119
II.1. Gheorghe Dima sau acrivia școlii germane în genul coral religios românesc.....	120
II.1.1. Repere biblio-biografice.....	122
II.1.2. Gheorghe Dima la Sibiu (1881-1899).....	125
II.1.3. Gheorghe Dima din nou la Brașov (1899-1916).....	128
II.1.5. Opera corală bisericească.....	133
II.1.6. Analiza unor compoziții sau armonizări și prelucrări corale bisericești.....	135
II.2. Gheorghe Șoima – Liturghia Dogmatica.....	155
II.3. Tudor Jarda și Liturghia Valahă.....	171
II.4. Dan Voiculescu și Liturghia pentru voci egale <i>In memoriam Sigismund Toduță</i>	183
CONCLUZII.....	197
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ.....	201



ISBN: 978-606-37-1556-3